المجلس الأعلى للثقافة



عبد الهادى الجزار

قراءة فى وجدان شعب

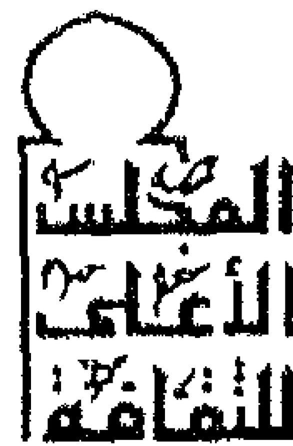
إيناس الهندى

المجلس الأعلى للثقافة

عبد الهادى الجزَّار

قراءة فى وجدان شعب

إيناس الهندى



٢٠١٠

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامَّة لدار الكتب والوثائق القوميَّة
إدارة الشئون الفنيَّة

الهندى، إيناس
عبد الهادى الجزار (قراءة فى وجدان شعب/ إيناس الهندى
القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٠
٢٦٧ ص،٢٤ سم.
١ – الفن الشعبى – تاريخ ونقد
٢ – الفنون التشكيلية ٧٠٩,٠٤٠٧١٠٩
٣ – الجزار، عبد الهادى، ١٩٢٥ – ١٩٦٦
(أ) العنوان

رقم الإيداع ٢٠٠٩/١٤٠٤٦
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978- 977 - 479 – 469-2

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس.

تنويه: جميع لوحات الكتاب صرَّحت بنشرها السيدة/ ليلى عفت أرملة الفنان عبد الهادى الجزار.

شارع الجبلاية بالأوبرا ـ الجزيرة ـ القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House، El Gezira، Cairo،
Tel.: 27352396 Fax: 27358084
www.scc.gov.eg

إهداء

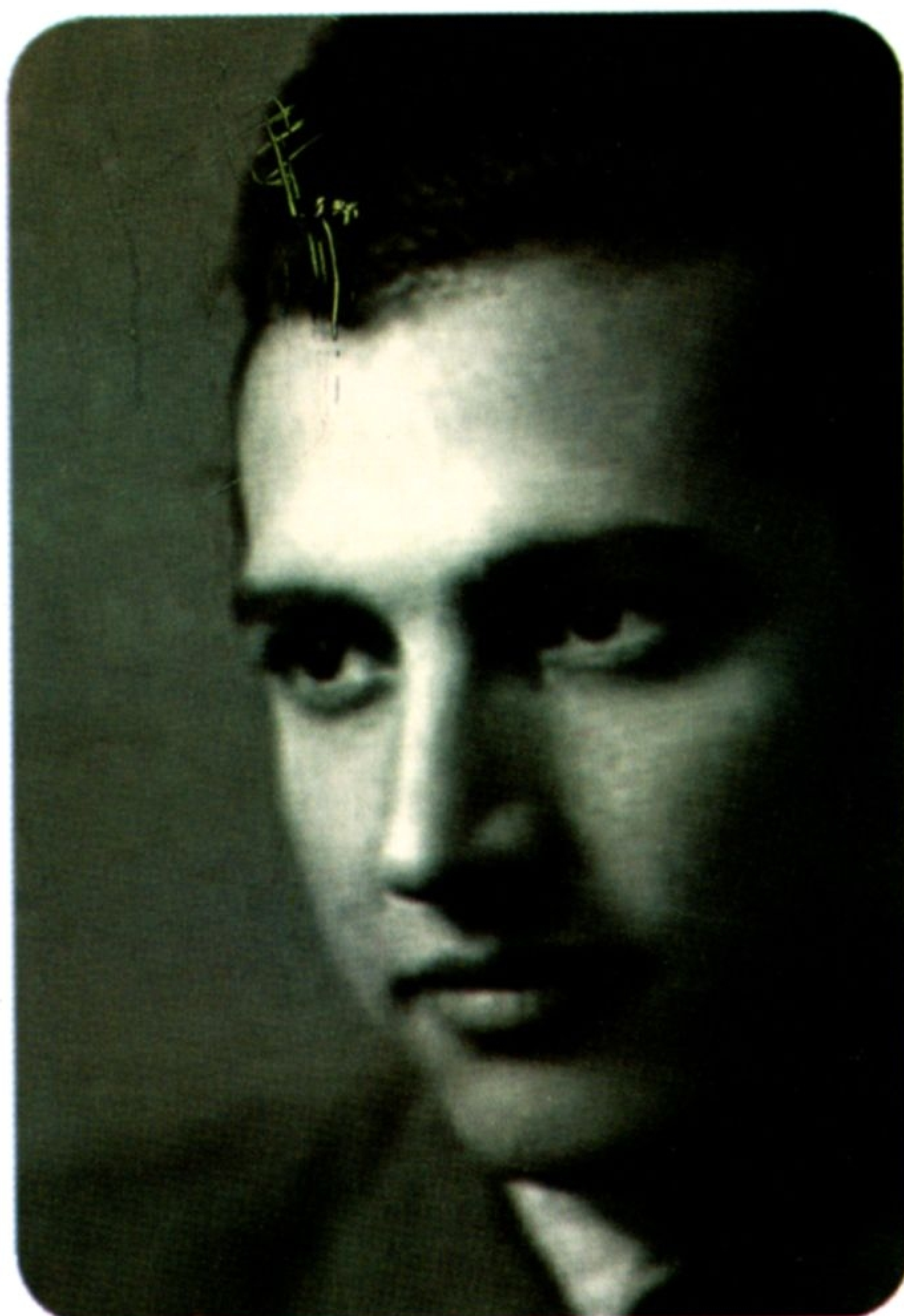
إلى العائلة

عائلتى، وعائلة عبد الهادى الجزّار

وكل من ساهم فى إخراج هذا الكتاب

خصوصًا السيدة **ليلى عفّت** (أرملة الفنان)

المحتويات



عبد الهادى الجزّار







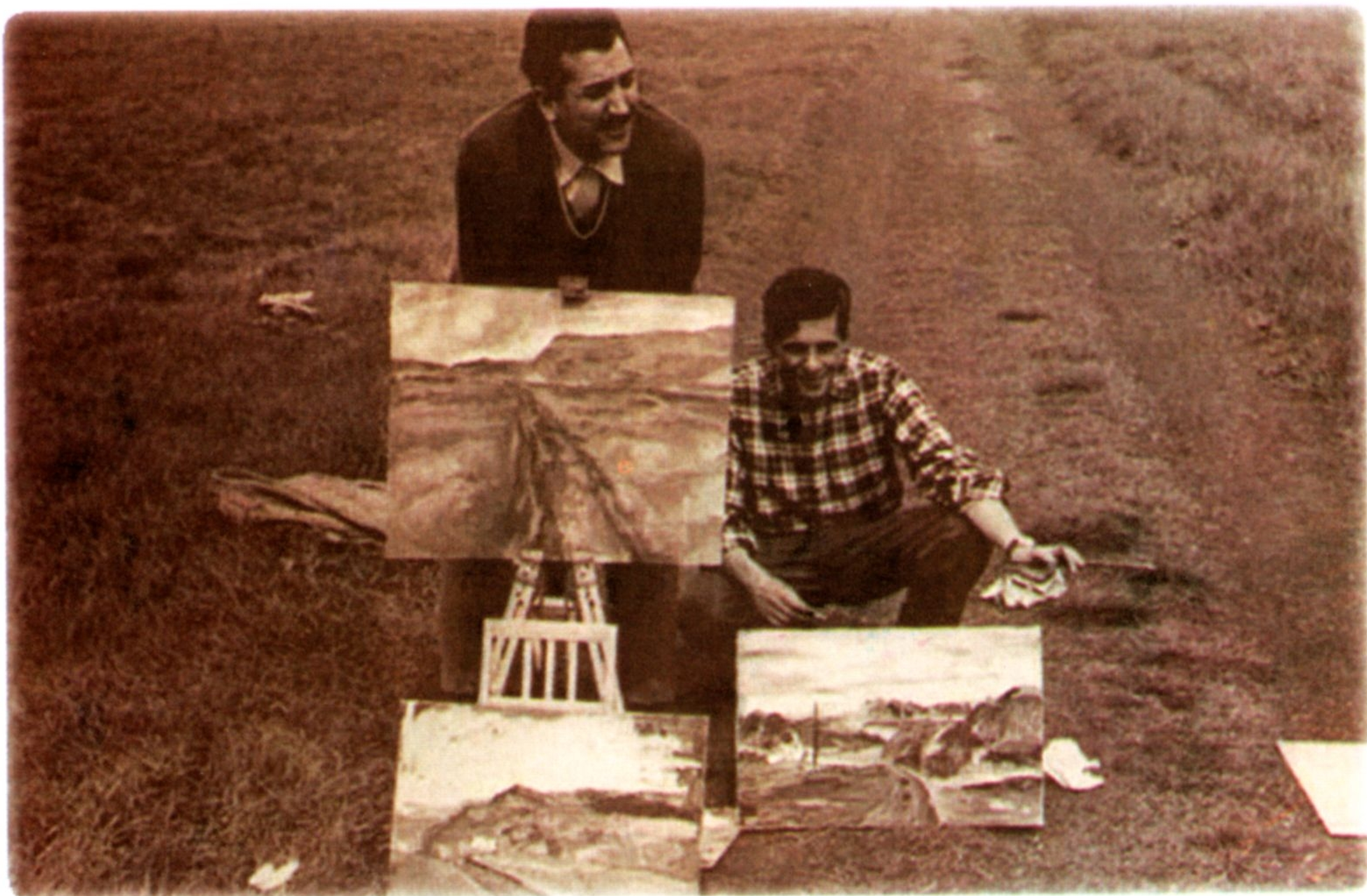
مع زوجته السيدة ليلى عفَت



مع زوجته وأبنتيه







الرسم في المناظر الخارجية





فى أثناء الرسم



في المرسم



مع أصدقائه





في الأقصر وأسوان



"الفن ليس إلا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الإنسان عبارة عن عمليتى انعكاس وخلق لا تنفصم إحداهما عن الأخرى، لأن الإنسان ليس منعزلاً (عن مجتمعه)، وهو يشارك فى الحركة الشاملة للكون ولتاريخه، والمشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم فى حركته".

روجيه
جارودى

"الفجر والعصر أنظم كتاباتى،
أسهر بميلاد الفكر يوماتى،
عساكر ع الشجر يغنوا آهاتى،
وأهز الحرف بخط عنابى،
مفيش ورايا أمل وقدامى،
عيون الموج والبر خدامى،
أحكى لروحى واسمع لمغناها،
أرمى حبالى وقت مرساها،
عنبر ومسك يفوحوا جواها".

الجزّار

مقدمة

بإحدى عبارات الجزّار أستهل حديثى عنه لتكون هى المدخل لفهم عالم هذا الفنان، وكشف جوانب لم تكن معلومة عنه، ففى حديث إذاعى له عندما سُئل عن الغموض فى لوحاته صرح بأنه "لا يوجد الغموض إلا عند من لم يعرف خفايا الحياة الشعبية".

إن الانغماس فى الشعبيات عند الجزّار يتم تصنيفه على أنه سريالية من حيث استخدام الرموز وترك العنان للخيال، ولكن الرسوم الشعبية لا تقتصر على الحالة الذهنية التى تعتمد عليها السريالية، أو الأحلام، أو شوارد اللاوعى، وإنما تنطلق إلى وجدانية، وموروثات تتناقلها الأجيال.

وقد تمَّ تصنيف عبد الهادى الجزّار كفنان سريالى، وهذا التصنيف يحُدُّ من قدره، ويجعل تفكيره قاصرًا على نقل حالة ذهنية، أما الحقيقة فقد كان هذا الفنان إحدى نقاط التحوُّل فى الفن المصرى المعاصر، كما تتلمذ على أيدى أساتذة كبار أمثال بيكار، وراغب عياد، وظهر نبوغه وتأثره بالبيئة المصرية الصميمة، التى عايشها فى أحيائها الشعبية، فقد ولد فى حى القبارى فى الإسكندرية، وتربَّى فى حى السيدة زينب فى قاهرة المعز، فخرج فنُّه مصريًّا خالصًا لأنه فنان له خصوصية، وليس لأنه تأثَّر بالبيئة حوله فقط.

ولقد اخترت أن أكتب عن الفنان عبد الهادى الجزَّار لِما يتوفَّر فى فنِّه من قيم جمالية وتأثُّر واضح بالمجتمع وما طرأ عليه من تغيُّرات، على الرغم من قصر عمره الفنى فإن تجربته- فى استيعاب وجدان الشعب المصرى والتعبير عنه- متكاملة ضمَّت بداخلها القلق والثورة وكذلك الموروثات ومدى التصاقها بوجدان أفراد البيئة الشعبية، ومدى تأثر الجزَّار نفسه بهذه الموروثات وهذه الأحداث، وأيضًا لكشف الغموض فى أعماله، ولتفسير تميُّز هذا الفنان وتوضيح موهبته الفنية، واتساق فكره وفنه، وكيف وصل إلى العالمية، وكيف أصبح علامة فارقة فى تاريخ الفن المصرى المعاصر، وما سرُّ هذا الوجود الصوفى، ولماذا استغرق الجزَّار فى جو السحر، والموت، وكيف عبَّر عن ثورة يوليو، أو بالأحرى كيف عبَّرت ثورة يوليو عنه؟!

لقد روعى أن يكون الكتاب معتمدًا بشكل كبير على تحليل لحياته، ونشأته، وفكره، ولوحاته من خلال آراء مختلفة، ومضاف إلى ذلك رأى الجزَّار نفسه حيث نشرت أجزاء من حديثه الإذاعى لإذاعة فرنسا وأجزاء مترجمة من كتب إيميه آزار، وكتابات حسين يوسف أمين عنه، ومقالات الجزَّار، وآرائه، ومذكراته الشخصية، بالإضافة إلى إنتاجه الأدبى من شعر، وقصة، ووثائق تم العثور عليها فى مكتبته الشخصية وأسئلة موجهة إلى أرملة الفنان فى عدة لقاءات معها بمنزلها فى حى المنيل حيث كان يعيش الجزَّار، كما تم العثور على إسكتشات بين أوراقه الخاصة لم تكتشف من قبل وذلك نتيجة لفحص كامل لمكتبته، وأوراقه الخاصة.

كما تم اللجوء إلى أسرة الفنان مما أدى إلى تصحيح معلومات تناولتها الكتب السابقة كذلك اكتشاف الكثير من الوثائق واللوحات، مما دفعنى إلى التركيز على المعلومات واللوحات الجديدة والجوانب التى لم تكن معروفة، بدلاً من الاعتماد على الدراسات السابقة والتحليل النظرى فقط.

وأخيرًا آمل أن يكون هذا الكتاب إسهامًا متواضعًا يساعد فى إلقاء الضوء على أعمال هذا الفنان القدير، ومدى تعلُّق هذا الفنان بوجدان الجماعة الشعبية، وكيف عبَّر عن قلق هذا الشعب وثورته، ثم ارتياحه لإنجازات ثورة يوليو من خلال أعمال فنية رائعة خلَّدها تاريخ الفن.

التنشئة الاجتماعية والثقافية

"لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتًا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها، ولذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال علّه يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية"

رمسيس يونان

التنشئة الاجتماعية والثقافية

الفنان عبد الهادى الجزّار موهبة لم تنشأ من فراغ، لكنه وليد عصر بقيمه الثقافية، ومتغيراته السياسية، وأبعاده الفكرية، بقدر ما كان هو أيضًا عنصرًا فعالاً فى تغيير هذه المفاهيم والمشاركة فى دفع الجانب الإيجابى منها، ومن هنا فإن الدخول إلى عالمه يستدعى التعرّف على هذه المنظومة المتكاملة من القيم والأحداث التاريخية التى كانت هى أيضًا حلقة فى سلسلة من التطوُّر التاريخى شهدته حركة النهضة المصرية الحديثة.

ولد الجزّار بالإسكندرية يوم ١٤ مارس ١٩٢٥ (هذا التاريخ من واقع أوراقه الشخصية) بحى القبارى، ذلك الحى الشعبى السكندرى، وكان ترتيبه الخامس بين إخوته وأخواته الذين بلغ عددهم ثمانية، ثم انتقل إلى قرية برما فى وسط الدلتا، ثم استقرَّ أخيرًا فى فترة المراهقة فى حى السيدة زينب، وكان والده فضيلة الأستاذ الشيخ محمد عبد الله الجزّار درس بالأزهر وعمل أستاذًا بكلية الشريعة.

أما الشخصيات التى أثرت فيه فقد تعرَّف الجزّار فى جمعية الرسم بمدرسة الحلمية الثانوية على الأستاذ حسين يوسف أمين، هذا المفكر الذى كان يعمل مدرسًا للرسم حينذاك والذى شغل منصب "مفتش عام" التربية الفنية.

كان يتردَّد بانتظام على مقر "اتحاد أساتذة الرسم والأشغال"، حيث كان يتاح له رسم الجسد الحى، وقد درَّس له حسين يوسف أمين لمدة عامين فى أثناء دراسته الثانوية، وعلى الرغم من ذلك فإن تلك الفترة كانت كافية لتوطيد العلاقة بينهما، وعندما تزوَّج الفنان فيما بعد كانت زوجته من أقارب المفكر الكبير حسين يوسف أمين، حيث التقى بها فى إحدى

ندوات جماعة الفن المعاصر وموضوعها عن الفنان سمير رافع، ثم التقى بها للمرة الثانية فى معرض جماعة الفن المعاصر.

لقد كان الفنان عبد الهادى الجزّار دائم التردد على منزل حسين يوسف أمين عند سفح الهرم، ومارس الفن فى مرسم هذا الأستاذ، وكان أول توجهاته يهدف إلى تأمُّل الطبيعة، والتعمق فى أشكالها، وتسجيل ما لا تلحظه العين لأول وهلة، وقد كان الجزّار شغوفًا بكل ذلك وفى أثناء الدراسة الثانوية لم تقتصر اهتمامات الجزّار على العمل الفنى وحده، فقد كان شغوفًا بالدراسة العلمية كذلك.

فى عام ١٩٤٢ خاض الجزّار أول مسابقة فنية وهو لم يزل طالبًا بالثانوى ففاز بالجائزة الأولى، وكان هذا الفوز دافعًا لمواصلة طريق الفن والحرص على خوض مسابقة أكبر لطلاب التوجيهية بالقطر المصرى، فاز أيضًا بجائزتها الأولى التى أتاحت له الدراسة الجامعية مجانًا، عندما أتم دراسته الثانوية التحق بكلية الطب ومكث بها مدة ستة أشهر، ثم هجرها إلى كلية الفنون الجملية، لأنه أحب الفن من ناحية، وخشى أن يكون اسمه عقبة فى طريق ممارسته للطب من ناحية أخرى وكان يقول: "من غير المعقول أن تجمع لافتة عيادتى بين كلمتى الطبيب والجزّار"، هذه الواقعة تعرّفنا بميوله للدراسة العلمية، وتعلُّقه بالمعارف المادية، وهى من الجوانب التى ميَّزت فن الجزّار وفكره عن الكثير من معاصريه. التحق الفنان بالمدرسة العليا للفنون الجميلة رغم معارضة أسرته عام ١٩٤٤، وعندما التحق بها كانت هذه الدراسة الجادة المنتظمة تتيح له التفوُّق دائمًا، وظلَّت بصمات هذه المرحلة تطبع معظم أعماله، فكان دائمًا يدرس الطبيعة بصبر قبل أن يبدأ أى عمل من أعماله، وكانت رسومه للأشياء الجامدة فى الطبيعة دقيقة ومتقنة، يتجلَّى فيها صبره وحبُّه لعمله. حتى إن بعض اللوحات كانت تسبقها دراسات تفصيلية بالقلم الرصاص عن الطبيعة قد تستغرق ثلاثة أشهر كاملة، بناء على برنامج محدَّد يخطِّط له قبل رسم اللوحة"[١].

كانت هذه الأفكار تمثِّل الأرضية الفكرية التى ارتكز عليها عبد الهادى الجزّار وزملائه عندما رسموا لوحاتهم الأولى، بالإضافة إلى دراسته العلمية فى الجغرافيا، والتاريخ، ودراسته الفنية للأشكال الطبيعية هكذا تكوَّنت الشخصية الفنية المستقلة

---

[1]) آلان وكرستين روسيون: عبد الهادى الجزّار فنان مصري- صبحى الشارونى- دار المستقبل العربي- ١٩٩٠- ص٥٩، ٥٨- ٦٤.

والمتميزة للفنان ليس لمجال الرسم وحده، وإنما فى داخل جماعة الفن المصرى المعاصر أيضًا. وكان أستاذه يحرص على تشجيع هذه الناحية بالذات، ويلاحظ قدرته من البداية على تفسير الظواهر المختلفة من خلال الرسم، ووعيه بضرورة توفُّر الوحدة والتجانُس فى العمل الفنى مع الاهتمام بالتفاصيل السابقة، ومراعاة انسجام جميع العناصر فى اللوحة الواحدة شكليًّا وموضوعيًّا، لهذا كانت أعماله ذات تأثير تراجيدى واضح، ويقول الأستاذ حسين بيكار أنه فى تلك المرحلة كان يقوم بالتدريس للجزار عن الجسم الحى، ودخل المرسم ذات مرَّة فوجده يرسم العين والأنف أولاً، والمفروض عادة أن يقوم الفنان برسم الشكل العام، ثم ينتقل إلى مثل هذه التفاصيل بعد ذلك وهو ما تحتِّمه الدراسة الأكاديمية، حتى لا يفقد الفنان السيطرة على النسب حتى لا يختلُّ توازن الشكل وتوزيع المساحات فى اللوحة، وقام بيكار بتنبيهه إلى الأسلوب الصحيح ولكنه عندما عاد فى المرة التالية وجده مستمرًّا فى طريقته لم يغيِّرها، ومع ذلك لم يفقد سيطرته على الشكل ولم يقع فى الأخطاء المتوقَّعة.

وشارك فى الحركة الفنية منذ عام ١٩٤٦ وهو لم يزل طالبًا، وذلك من خلال جماعة الفن المصرى المعاصر التى أصدرت بيانها الأول عندما أقامت أول معارضها بقاعة الليسيه فرانسيه بالقاهرة (والتى تتكوَّن من حسين يوسف أمين- عبد الهادى الجزَّار- حامد ندا- سمير رافع- أحمد ماهر رائف- إبراهيم مسعودة- كمال يوسف- سالم الحبشى- محمود خليل).

"وبعد تخرجه عام ١٩٥٠ عين معيدًا بقسم التصوير فى الكلية التى درس بها يوم ٢٦ مارس سنة ١٩٥١، وظل يعمل بتدريس الفن وإنتاجه، وقد التحق بالدراسات العليا بمعهد الآثار عقب تخرجه، لكنه لم يكمل الدراسة بسبب سفره إلى إيطاليا عام ١٩٥٤ فى منحة دراسية قصيرة لمدة سنة دراسية حصل فى نهايتها على شهادة الأستاذية فى الفن من أكاديمية روما، ثم عاد إلى إيطاليا مرة أخرى ليستكمل دراسته فى بعثة رسمية وسافر قرب نهاية عام ١٩٥٧ فحصل على دبلوم ترميم بالإضافة إلى شهادة التخصُّص فى الرسم الحائطى وتكنولوجيا الفن وعاد إلى عمله بالقاهرة عام ١٩٦٠ وأصبح أستاذًا مساعدًا لفن التصوير بالكلية عام ١٩٦٣"[1].

---

1) المرجع السابق - ص٥٩.

"كان متمثلا أمام الجزّار ما قدمه جيل الرواد من إنتاج فنى يشكّل حلقات التصوير المصرى، واستفاد منه فى صياغة أسلوبه مما أهّله لأن يكون حلقة جديدة وجزءا لا ينفصل من تاريخ الفن المعاصر، فقد كان راغب عياد أول من وجّه الأنظار إلى جماليات الفنون الشعبية كما كان سبّاقًا فى التعبير عن شتى مظاهر حياة المصريين البسطاء. وكان هناك محمد ناجى الذى أكد على أهمية الاتصال بالتراث الفنى المصرى. وأخيرا كان هناك محمود سعيد الذى أشاع فى أعماله روحًا مصرية خالصة واهتدى إلى صيغه تتسم بالاستقلالية وللدارس المدقّق أن يلحظ ذلك التقارب الشديد بين فن محمود سعيد وفن الجزّار، ولقد جمعت بينهما نزعة استقلالية وروح شرقية ترنو نحو الغموض وتعبّر عن السحر الكامن وراء عناصر المجتمع المصرى"(1).

وكذلك نرى أن هناك العديد من الفنانين أسبق من الجزّار إلى طريق الشعبيات مثل محمود سعيد ومحمد ناجى وراغب عياد، ولكن كلٌ بطريقته الخاصة، فأجواء محمود سعيد الغارقة فى شعبية وأنوثة بنات الإسكندرية الساحرة وغموض يشترك مع غموض البحر، ورقّته، وحدّته، ذلك الجو يختلف تمامًا عن معالجات محمد ناجى بأجواء الريف، والحقل. يضاف إلى ذلك امتزاج روح ناجى بروح المستكشفين والرحالة وتنقّله بين البلاد إلى أن وجد ضالته المنشودة فى بلاد الحبشة ذات الطبيعة البكر، يختلف عنهما راغب عياد الذى صبر على الأكاديمية إلى أن أنهى دراسته، ثم ضرب بكل ما درسه عرض الحائط وغرق فى أجواء الريف المصرى وأسواقه بازدحامها وعالم القهوة الفنتازى بمنتهى الحساسية والفطرية.

إن الموضوع الشعبى لم يكن فى حد ذاته هو منبع القيمه الفنية، بل تميّز كل فنان فى طريقة تناوله للموضوع والأدوات والمفردات الخاصة به والتى تميّزه عن غيره، إذ أنّ هؤلاء الفنانين اتفقوا فى الموضوع وكذلك فى الأهداف، واختلف كلٌ منهم فى طريقة التناول والأداء وتميّز كلٌ منهم ببصمات واضحة فى الموضوع الشعبى.

"والجزّار وضع المشكلة، وأصبح بفضل ذلك التدريب للأفكار أو بالأحرى كان كذلك بالفطرة، فنانًا ضدّ التوجُّه الواحد وعدوًّا للطرق السهلة، عبد الهادى كان فنانًا لا يعرف الخداع، فالخداع أو النفاق كان فى هذه الحالة يحجب الجهل أى نوع من الهروب داخل الظلام، وأى نوع من الخضوع أمام المشكلة"(2).

1) ألان وكرستين روسيون: عبد الهادى الجزّار فنان مصرى- صبحى الشارونى - ص٦٧.
2(Azar – Aime: Abdel Hadi El Gazzar Coll.Artistes d Egypte. p9-1953

"وعلينا أن نلاحظ أن الجزّار جمع بين نقيضين: الأول هو الإحساس والحياة متداخلة ومتأثِّرة بالفكر الأسطورى والميتافيزيقى نتيجة لحياته فى الأحياء الشعبية، والثانى هو الوعى الفكرى والعلمى نتيجة لانتمائه إلى الطبقة الوسطى وإلى المثقفين من أبناء هذه الطبقة مع اهتمامه ودراسته العلمية، ويلاحظ أنه خلال دراسته كان يلتزم بالأسلوب الأكاديمى على النمط الكلاسيكى كما يتضح ذلك من لوحة (السقا)، والتى يحتفظ بها متحف كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، ولا شك أنه فى هذه المرحلة بهذا الالتزام قد تحقَّقت له القدرة على إتقان الرسم فأضاف إلى أسلوبه الخاص مهارات كان لا بد من توافرها لتدعيم قدرته على تشكيل ما يتخيَّله وما يحلم به، ولم تكن الدراسة الأكاديمية قيدًا على حريته فى التعبير كما يتصوَّر البعض فى عصرنا الحاضر"(١).

إن الذى ساعده على المحافظة على أسلوبه وطابعه الخاص من الضياع وسط هذه المدارس والطرز الفنية هو إيمانه بالدور الذى يمكن أن يؤديه فى ساحة الفن التشكيلى المصرى، بالإضافة إلى هذه النشأة الشعبية للجزار مع تأثير الحياة الدينية على وجدانه قد ساعداه كثيرًا على الغوص فى أعماق النفس الشعبية، وفهمها ومعرفة خفاياها وتصويرها.

"لقد ظهر الجزّار فى فترة صعبة من تاريخ الفن المصرى الحديث الذى بدأت صحوته فى مطلع العشرينيات وهو منقطع الصلات بالماضى الفنى لبلدنا ومعتمدًا على ما قدَّمه جيل تتلمذ على تعاليم المدارس الأوربية القديمة منها والحديثة سواء فى مدرسة الفنون الجميلة أو فى مراسم الفنانين الأجانب ومن هنا تمثَّلت مشكلة الاختيار والبحث عن صيغه ملائمة للتعبير الفنى المعاصر تتسم بالاستقلالية والطابع المصرى الأصيل"(٢). ولقد اتخذ الجزّار طريقه فى الفن بخطوات ثابتة حيث جاء فنه مغرقًا فى المحلية، عاكسًا جوًّا شعبيًّا مصريًّا خالصًا، فكان أقرب إلى العالمية، حيث إنه يوضِّح الشخصية المصرية فى قالبها الخاص جدًّا دون أى تزييف أو تزيين.

"وكان مدخله إلى تحقيق ذلك هو استلهام المنطقة الغامضة المشبَّعة بالسحر والخرافة التى تمتلئ بها حياة الطبقات الشعبية المسحوقة، وتعكسها بوضوح تجمُّعات الموالد وتبدو فيها إما مستسلمة مستكينة فى شبه غيبوبة، وإما مذهولة فى هستيريا حلقات

1) ألان وكرستين روسيون: عبد الهادى الجزّار فنان مصري- ص ٥٩.
2) صبرى منصور: دراسات تشكيلية- سلسلة آفاق الفن التشكيلى - الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٠- ص ١٣٩

الذكر، ونوبات هوس الدراويش، هربًا من واقعها المريض، المعتم، المليء بالجوع، والمهانة، والخوف، العاطل من الإنتاج، ومن الجمال، والدفء، مما كان يتطلب من الفنان فهم الرموز التى تعكس العلاقات، والقوى الخفية التى تحكم المجتمع المصرى"(1).

التنشئة الدينية

نتيجة للنشأة الدينية التى تمتَّع بها الجزَّار وكون والده رجل دين، والبيئة الدينية التى كانت تحيطه فى حى السيدة، وما يتمتع به من جوار لآل البيت، وربطه بين كل شيء، بالفن وبالحياة نجد أنه كوَّن رأيًا فى وظيفة الفن، ثم يتبعها بتحليل وجهة نظره فى التشابه بين الفن والدين.

لقد تساءل الجزَّار حول: هل الفن حر؟ واستدل برأى شوبنهاور: إن النية لا قيمة لها فى الأثر الفنى، أى أن نوايا الفنان الصالحة أو الطالحة لا تقدم ولا تؤخر فى القيمة الفنية لعمله.

ثم يبدأ فى سرد رأيه: ذلك أن الفن العالى (الرفيع) ليس فقط ذلك الذى يثير فى النفس أحر المشاعر وأعنفها، ولكنه مع ذلك الذى يثير أكرم المشاعر وأرحمها، إن خطورة الفن ترجع إلى تلك القدرة العجيبة فيه التى يستطيع بها أن يستدرَّ عطفك على مخلوقاته ويستلب إعجابك بصوره، إن العطف والإعجاب يعديان كالمرض، فإذا أبدع الفن تصوير نوع من الشرور والانحطاط وحملك بهذا الإعجاب على أن تعطف على الانحلال والتدهور فإن مجتمعًا بأسره يمكن أن تسرى فيه العدوى عن طريق هذا الفن، ما مهمة الفن الحق إذن؟ أهو أن يقف فى المجتمع واعظًا ومرشدًا، أو هاديا إلى السبيل.

"إن الصلة بين الفن والدين من أصعب المسائل التى نواجهها، نجد اتصال الفن بالدين فى عصر ما قبل التاريخ، منذ قرون كان الفن والدين متحدين، ومنذ ستة قرون مضت ظهرت أولى علامات انفصالهما عن بعضهما، وفى عصر النهضة نجد أن الفن قد أصبح حرًّا ومستقلاً وتميَّز بالشخصية فى أصولها ولا يعبر عن أكثر من شخصية الفنان، وتاريخ الفن فى الغرب منذ عصر النهضة عبارة عن نشاز، ففى بعض الأحيان نعتقد أن الفنان قد بلغ الذروة فى لوحة رئيسية، وفى بعض الأحيان يظهر لنا أنه لا يوجد فن

---

(1) عز الدين نجيب : فنانون وشهداء - مركز القاهرة لدراسة حقوق الإنسان - ٢٠٠٠ - ص ٣٧.

إطلاقًا، وأخيرًا نبدأ نعتقد أنه لا يمكن أن يوجد فن كبير أو مراحل كبيرة للفن دون صلة وثيقة بين الفن والدين حتى عندما يخلق الفنانون أعمالاً رئيسية فى أسلوب منفصل عن أية عقيدة، فمن المحتمل كثيرًا أن نكتشف ما يمكن أن نسميه "الحساسية الدينية" إذا ما نظرنا عن قرب خلال حياة هؤلاء الفنانين.

وحياة فان جوخ هى حالة لما سبق، وعلى أية حال فإنى أظن أنه من التسرُّع أن نستنتج أن الصلة بين الفن والدين شيء ضرورى لا يمكن تحاشيه، وهذا يتوقف بالطبع على ما نقصده من الفن والذى نقصده من الدين، أن العنصر الأساسى الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى الفنان هو الحساسية، ففى فن الرجل البدائى – كما فى دينه – فإن هذا العنصر هو الذى يتوقف عليه كل شيء، فالصعوبة فى هذا العصر هو جعل حدٍّ فاصل بين الدين والفن فإنَّ ما يعتقده شيء هو فى نظر الآخر تجديد. والفن يوجد فقط كوظيفة للعبادة. ومثل هذا الفن – فى وجهة نظر المدنية التالية – محدد تمامًا ويعد سلسلة ضيقة من المشاعر فقط وهى الخوف، ومعنى العظمة التى هى ينبوع البطولة الروحية لا نجدها كلية فى فن الرجل البدائى ولكن نجد هذا المعنى فى كل من الفن الكلاسيكى، والفن المسيحى فى العصور الوسطى.

إننا لا نستطيع أن نتحرَّر من الشعور بالقوة التى تسيطر على هذا الكون وتسيِّره، أو بمعنى أصح من فكرة الله لأن كياننا مرتبط بهذا الوجود، ولا دخل لنا فى تغيير الميكانيكية الأساسية للنظام الكونى، وكذلك لا اختيار لنا فى وجودنا أو موتنا، وإنما تدخلنا واختيارنا هو فى تكييف غرائزنا بما يتفق ومقتضيات التطور، والدين على العموم هو الشعور بتلك القوة، والاعتراف بها أولاً، ثم التنفيذ والعمل بما جاء فى الكتب السماوية المقدسة ثانيًا، أما الشعور بتلك القوة والاعتراف بها، فنحن متفقون فى ذلك، أما الخلاف فهو فى البند الثانى، وإذا كنا لا نعمل بما جاء فى التعاليم الدينية أو بعضها فليس هذا معناه اختفاء البند الأول، والخطأ ناتج عن الاعتقاد بأن هذه التعاليم الدينية خالدة، فكثير من التعاليم الدينية لا تستطيع أن تواجه مثل عصرنا الحديث المركَّب، ولكن يجب علينا أن نخلق هذه التعاليم من روح عصرنا فقط".

وهكذا نرى رأى الجزَّار فى الفن والفنان ورسالته، وتشبيهه له بتشبيهات دينية عاقدًا المقارنة بين الفن والدين وذلك من خلال سطور كتبها فى أوراقة الشخصية

ويستكمل الحديث عن نفس الموضوع قائلا: "وظيفة الفن هى أن يخلق شيئًا حيًّا نابضًا يؤثِّر فى النفس والفكر، ما نوع هذا التأثير؟ هنا المسألة. إن نوع التأثير هو الذى يحدِّد نوع الفن، فإذا طالعت أثرًا فنيًّا قصيدة، أو قصة، أو صورة، وشعرت بعدئذ أنها حركت مشاعرك العليا أو تفكيرك المرتفع فأنت أمام فن رفيع، فإذا لم تحرِّك إلا المبتذل من مشاعرك والتافه من تفكيرك، فأنت أمام فن رخيص، هناك سؤال آخر: ما مصدر هذا التأثير فى العمل الفنى؟ أهو الأسلوب أم اللب الشكل أم الموضوع؟ إن الأثر الفنى الكامل فى نظرى هو ذاك الذى يحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع، وقلما يحدث هذا إلا عن طريق السمو فى اللب والأسلوب، لأن ضعف الشكل وسقم الأسلوب يحدثان فى النفس شعور بالقبح والاشمئزاز، وهذا ينافى الشعور بالجمال، والتناسق، والانسجام شأن الفن هنا شأن الدين، فما من رجل دين يثير فى نفسك إحساسًا علويًّا حقًّا إلا إذا كان فى طريق حياته مستقيم الأسلوب، غير ذلك يختل التناسق بين الغاية والوسيلة، وبهذا الاختلال يداخل النفس شعور الشك فى حقيقة رجل الدين، لو علم رجل الفن خطر مهمته لفكَّر دهرًا قبل أن يجرَّ خطًّا، ولكن الوحى يهبط عليه من أعلى شأنه فى ذلك شأن المصطفين من أهل الدين، وهل يمكن أن يهبط من أعلى إلا كل مرتفع نبيل للدين وللفن السماء هى المنبع!".

يتساءل الجزَّار فى مذكراته: "هل الفنان- على أساس حساسيته ودون مساعدة الإحساسات البشرية والمثاليات الزمنية- هل يستطيع هذا الفنان أن يخلق أعمالاً فنية تقوم بذاتها، وتقف مع أسمى أعمال الفن الدينى؟ ويسترسل فى الحوار مع نفسه على الورق فيقول: لن أجيب عن هذا السؤال بطريقة إيجابية فإنه لا يتفق شخصان على ما هو الفن الحقيقى، إذن ليس من الممكن عمل تقسيم واضح بين الفن الدينى والفن المبنى على الشخصية، على أية حال يمكن الاتفاق على ملاحظة أو اثنتين، الأولى أنه من الواضح أن الفنان لا يمكن أن يعمل بجد دون جمهور المتفرجين، والنظرية القائلة بأن الفن هو التعبير الذاتى لا يحل المشكل، وما معنى (الذات) المعبر عنها؟ هل هى خيال العقل اللاواعى؟ هذه هى الإجابة العادية ولكن ما القيمة الإيجابية المنفصلة عن القيم الجمالية- والمشتركة فى أنواع الفنون الأخرى فى مثل هذا الخيال الخاص بالعقل اللاواعى؟ إننا نعرف القليل عن فعل العقل اللاواعى، ولكن بنفس تعريف العقل اللاواعى لا يوجد شىء من القيم المتصلة بالمثاليات العالمية التى تميِّز الرجل المتمدِّن عن الرجل البدائى، الفن هو الإيصال، ولما كان هذا الفن يصل إلينا بواسطة ما، ومع الإحساس فما المانع من أن ينقل إلينا إحساسًا بالقيم؟".

الثقافة الشعبية

"على الفنان أن يفكِّر تفكيرًا جادًّا فى جوهر الحقائق، فى كل ما لها من امتداد وعمق، إذ دون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو فى داخل ذاته"

هيجل

الثقافة الشعبية

الفنان وليد فكره النابع من مجمل الأفكار السائدة، أو التى يتمرَّد عليها من خلال منظومة ثقافية وفنية وفلسفية. تحدِّد له موقفه وموقعه من الوجود.

ومن الوجود تحديدًا، يبدأ فكر الجزَّار يبحث وينقب عن ماهية هذا الوجود، فكان مبحثه وجوديًّا قائمًا على مبدأ الجدل بينه وبين نفسه، أو على صفحات مذكراته.

وفكرة تكون من محصلة ثقافية سائدة، تبدأ من المعتقدات والعادات والتقاليد وهى ما يتعارف عليه على أنه فهم متوارث للوجود، فإنه يتم توارثه عبر الأجيال، أى أنه فكر اعتقادى، هذا الفكر الاعتقادى أثَّر فى فن الجزَّار عن الفكر المادى الذى اتخذه منهجًا للمعرفة، أو الوصول إلى حقائق أى شىء يريده.

لقد أخذ الجزَّار مثلما أخذ هيجل من الجدل بين الذات والعالم الخارجى منهجًا، ولقد سلك فى ذلك نفس مسلك هيجل بدءًا من صراع الظواهر وهذا الصراع الواضح بين الأضداد، أى الفكرة الثابتة والفكرة المتغيِّرة. وهذا الفكر يعتمد على أنه لا ثبات فى الكون لشىء ما عدا قانون الجدل أو قانون الحركة.

فقد كان الجزَّار دائم الجدل، على سبيل المثال الجدل بينه وبين الفكر القديم فى قضية الخرافات والدين والتناقض الثقافى والعلمى وفك الاشتباك بينهما، وحل هذه القضية لصالحه.

أما بالنسبة إلى المركب الجدلى بينه وبين قضية الموت، فقد ظل هذا التناقص قائمًا مستمرًّا لم يحسمه الجزَّار لصالحه. فمات دون ذلك.

إذن فقد كانت المادية الجدلية هى أسلوبه الذى حاول من خلاله الوصول إلى الحقائق المطلقة سواء وصل إليها أم لا؟

وفى مقارنة بين المثالية الميتافيزيقية والمادية الجدلية كتب الجزّار فى مذكراته "إن المثالية الميتافيزيقية والمادية الجدلية هما مذهبان متضادان يفسران ظواهر الطبيعة، وارتباطها بالعقل البشرى، فالمادية تقول إن المادة وجدت قبل العقل، وأن الحياة المادية هى الأصل، أما الحياة الروحية أمر ثانوى تابع للحياة المادية ومتطوّر معها، أما المثالية تقول إن العالم الظاهرى ليس له وجود حقيقى إلا فى العقل، أى أن العقل موجود قبل المادة وهى لذلك ترى الحياة الروحية هى الأصل، أما الحياة المادية فهى أمر ثانوي، ولا بد لنا من تحديد موقف الفلسفة عندما تتعرَّض لشرح هذه المذاهب وتطبيقها على الفن مثلاً إذا قلنا إن هذا الفن ميتافيزيقى، وهذا الفن مثالى، وهذا مادى، أيكون الفن خاضعًا للتفسيرات الفلسفية؟ فنوافق على أن تاريخ الفنون خاضع لتاريخ الفلسفة، أم تكون الفلسفة ملهمة من الفن، أى أن الفن له الأولوية على الفلسفة- فيكون تفسير الفلسفة للظواهر الطبيعية هو لفهم القيم الفنية، وليس مهمة الفلسفة أن تصبغ الفن بمذاهب معينة كما يحدث فى تشكيل مجتمعات خاضعة لنظم اقتصادية معينة".

ولذلك كان على الجزّار أن يفكِّر فى كثير من الحقائق التى حوله والتى حوتها ذاته فى سبيل معرفة أكثر لما حوله ولذاته، فهو لم يقف عند حدود الشواهد التاريخية للظواهر، وإنما أراد فهمًا أعمق ليصل إلى حقائق الوجود الأولى، فالإنسان دومًا فى حالة تساؤل، والفنان بخاصة يكون أشد حساسية لمثل هذه الشواهد والظواهر فى محاولة للوصول إلى آفاق أرحب للفكر وبحث أكثر فى الثقافة الروحية أو اللامادية بالمقارنة مع المادية.

والثقافة المادية هى كل ما هو ملموس من المسكن إلى القبر، هى كل ما يُسيِّر الحياة وييسرها، فتتخذ بذلك عدة مستويات.

ولم يكن اتجاهه إلى هذه الشواهد التاريخية يهدف إلى تنظير جديد وإنما محاولة لفهم الظواهر، والتعبير عنها من خلال رصد التغيُّر حتى فى أبسط الظواهر المحيطة، وتحول المجتمع وتغييره قبل وبعد ثورة يوليو، والبحث عن وضع أفضل لإنسان هذا القرن، ومناخ صحى فى ضوء منجزات العلم والانفتاح الحضارى.

وكما قال سارتر "إن الصمت عن أحداث العصر، يعتبر رأيًا سلبيًّا فى هذه الأحداث، وهو رأى لا بد أن تحاسب صاحبه عليه الأجيال التالية حسابًا عسيرًا".

فلم يصمت الجزّار عن أحداث عصره، بل انتقدها وحاول تغييرها فـي محـاولات ثورية للوصول إلى مجتمع يحيا حياة أفضل فى ظل الحضارة والثقافة، وذلك من خـلال فنه تارة ومن خلال آرائه تارة أخرى، وظهرت هذه الثورية فى محاضراته، فقـد كـان يدعمها بكثير من آرائه، وقد كان يكتبها فى دفاتره الخاصة ومنها عرفنا كثيرًا من آرائـه وتوجُّهاته التى كانت تصاغ مع المادة العلمية التى يقوم بتدريسها للطلبة، كما ظهرت أيضًا هذه الروح الثورية فى دفاتر أشعاره، وهوامش مذكِّراته، وكتبه الخاصة، ولقد استقى مـن أستاذه هذه الروح الثورية التى لا تهدأ.

لقد كان هذا التسجيل اليومى للأفكار والآراء والأحداث والخواطر، تمرينًـا فكريًّـا يقوم به الجزّار فى كل لحظة، فى سبيل الوصول إلى آفاق أرحب، واسـتيعاب ومعرفـة الظواهر من خلال هذا الرصد المستمر لها. لقد كان الجزّار لا يتوقف عـن تـسجيل أى بادرة أو خاطرة، وكان فى حالة دأب مستمرة للوصول إلى الحقائق، منها الحقائق الكونية ومنها ما هو فى سبيل المعرفة المطلقة لحقائق الأشياء، لم يكتب تنظيرًا جديدًا، بل بكـل بساطة كان يكتب آراءه، أفكاره، خواطره من خلال محاضرة، أو قصة، أو قـصيدة، أو أحداث يومية، أو حتى رسم عابر، وسط سطور من أفكاره.

لقد شكَّلت دفاتره الخاصة (مذكراته) مسارًا جديدًا، وذلك لوجود وثائق توضِّح وجهة نظر الجزّار، وقد ظهرت فيها هذه الروح الثورية التى تميَّز بها رغم هدوئه الظاهر.

لقد وجد فى البيئة الشعبية المحيطة به ما أغناه عن غموض السريالية، إنـه فنـان يؤمن بالتفاعل مع مجتمعه، ويعبِّر عن الحقيقة الكامنة والمستترة خلف وجـوه وعـادات وتقاليد أبناء مجتمعه.

يشكل الفُلكلور أو الموروث الشعبى جزءًا من تراث الإنسانية، وهذا يوضـح ميـل الجزّار للاستقاء من الموروث الشعبى أكثر من غيره من المؤثرات الأخرى.

وأقسام الفُلكلور أو التراث الشعبى الأربعة هى المعتقـدات والمعـارف الـشعبية، والعادات والتقاليد الشعبية، والأدب الشعبى، والثقافة المادية والفنون الشعبية.

١ – المعتقدات والمعارف الشعبية

هى المعتقدات والمعارف التى يؤمن بها شعب ما فيما يتعلَّـق بالعـالم الخـارجى

والعالم فوق الطبيعى، وقد عالج الجزَّار هذه الظواهر فى لوحاته واهتمَّ كثيرًا بالسحر الذى سوف نتناوله بشيء من التفصيل فى السطور التالية.

السحر

كان الإنسان البدائى يواجه مخاوفه بالسحر قبل أن يواجهها بالعلم، وتعتبـر أفعـال السحر فى معظمها منبعًا لإلهام الفنانين، ومثيرًا لشغفهم لاستلهام مثل الأجواء الغامـضة، وفك طلاسم هذه الرموز، ومن الفنانين من يؤخذ بهذه الحالة وينجذب إلى هـذا المنـاخ، ومنهم من يكتفى بالنقل، أو المشاهدة من بعيد.

وقد كان السحر يمثل أحد المنابع الفكرية للجزار، اسـتقى منـه رؤى، ومعـانى، وأفكارًا، ويعتبر من أهم المباحث، حيث تأثر بالبيئة، والجو المحيط، ولكن مدخله إلى هذا يختلف عن الفنانين الآخرين.

ومن أشهر الفنانين الذين غرقوا فى أجواء السحر مشدوهـين بها "بول جوجـان"، الذى كان مولعًا بفك طلاسم هذه الحالة، وترجمتها إلى لوحات كانت مـن أروع إنتاجـه خلال تلك المرحلة التى قضاها فى تاهيتى يستلهم طقوسها السحرية، ومعتقداتها الراسخة، وصورها لنا فى براعة لا تضاهى، فنجح فى نقل هذه الأجواء الساحرة إلينا، أو نقلنا إلى داخلها.

ولم تكن لوحات جوجان تنقل تفاصيل الطقوس السحرية ذاتها، وإنما كانت تـصوِّر هذا الجزء البدائى الذى يعتقد فى السحر أيما اعتقاد، بل إن الحياة- ذاتها- بكل جزئياتهـا وتفاصيلها الدقيقة تبنى على أساس المعتقدات السحرية، كما تقوم على كائنات غيبية غيـر محسوسة.

ويقودنا ذلك إلى هذا الفن السحرى التمثيلى الذى يعتمد على استحـضار انفعـالات معينة دون غيرها- عن قصد- لإطلاقها فى أمور الحياة العملية، كما يذكِّرنا مـن جديـد بصور الحيوانات المرسومة منذ العصر الحجرى على جدران الكهوف، وهـذا الارتبـاط الشرطى بين رسم هذه الحيوانات، والقدرة على قهرها بالسحر لدى الإنسان البدائى.

وقد رصد الجزَّار هذا الموضوع فى عدة لوحات، وقد كان مؤمنًا بوجوده، كمـا أن السحر ورد ذكره فى القرآن الكريم فى أكثر من موضع، وكيف أن السحرة يفـسدن فـى

الأرض، فنجد اهتمامًا شديدًا من الجزّار بهذا المعتقد واستهجانه لـه، فرصد المظاهر الشعبية التى تدل على الاعتقاد فيه، والذهاب إلى المشايخ لفك الأعمال، وغيرها من مظاهر أو طقوس لهذا العالم الغامض والاستعانة بالجن واستحضارهم ليحققوا مبتغى (الشخص) نظير طلبات يطلبها الساحر، يوهم الجهلة أنها طلبات الأسياد حتى يتم المراد.

الأحجبة

لقد كان المصرى القديم يعتقد فى السحر واشتهرت مصر القديمة بالسحرة، والكهنة، وكل ما لدينا من غرام بالتمائم والتعاويذ والأحجبة: كحجاب الحب، والكره، والحفظ، و(الوقاية)، وآلاف التمائم التى تعلَّق فى رقاب الأطفال حتى تطول أعمارهم، كل هذه عادات ورثناها عن أجدادنا القدماء الذين كانوا لا يسيرون خطوة إلا والتمائم تحميهم.

ولقد تأثَّر الجزّار بهذه الأحجبة والتعاويذ لدرجة أنه كان يوقع اسمه داخل حجاب فى عدد من اللوحات، وكان وجود الحجاب- فى حد ذاته- فى تكوينات لوحاته بمثابة توقيع آخر، أما التعويذة فقد كانت ضمن تكوين اللوحة متضافرة مع عناصرها، إلا أنه أفرد لوحة لها وأسماها التعويذة، وكان فى ذلك متأثرًا بالفن المصرى القديم المتوارث فى العادات الشعبية القديمة، "ففى القرى نجد الشخص إذا مرض لجأ إلى شيخ يزاول السحر، فيكتب له تعويذة على طبق ثم يضع الماء فيه كى يختلط بالكتابة التى عليها، ثم يكلِّف المريض بشرب هذا المنقوع لكى يشفى من مرضه، فهذه الطريقة نقلناها عن قدماء المصريين، ولدينا عن ذلك الدليل الثابت ففى المتحف المصرى يوجد تمثال من الجرانيت الأسود يقوم على قاعدة لكاهن ساحر يدعي (زحر)، اشتهر بما كان يحفظه من الصيغ السحرية لعلاج مختلف الأمراض، فهذا الساحر المشهور الذى لا يشقُّ له غبار فى فنه صنع لنفسه هذا التمثال، وغطاه هو وقاعدته بالتعاويذ السحرية الواقية من عدد كبير من الأمراض، لكى يستفيد به بنى جنسه بعد موته، فكان إذا أصيب أحدهم بمرض مما نصَّت عليه التعاويذ ذهب وصبَّ الماء على التمثال، فيصبح الماء بعد جريانه على التعاويذ المنقوشة عليه متشبعًا بفضيلة التعاويذ، وما على الإنسان بعد ذلك إلا أن يغترف السائل الذى يجرى إلى تجويف القاعدة فيتناوله المريض ويشربه لكى يحصل له الشفاء"[(١)].

[1]) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية - مهرجان القراءة للجميع - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٧ - ص ٢٦.

الوشم

"من بين النواحى التى اتجه إليها التصوير الشعبى منذ زمن طويل: الوشم الذى كان منتشرًا منذ عهد الفراعنة، إذ كانت الراقصات والكاهنات بالمعابد الفرعونية تُدق على أجزاء من أجسادهن أو أطرافهن الوشم، فى خطوط مبسطة قليلة، ربما ذكرتنا بالرسوم الشعبية (المرسومة على الأستركا)، وفى أحيان أخرى كان الوشم يقوم على أساس نقط سمراء أو شرط متعددة الاتجاهات والنقش أو الوشم، استمر بعد ذلك طوال العهود المختلفة ما بين العصور اليونانية، والرومانية، والإسلامية على الرغم من كراهته حسب قول بعض الفقهاء فقد استمر شائعًا، ولا سيما ما اتخذ منه كوسيلة علاجية فى بعض الأمراض، ولقد استمر الوشم فى مصر طوال العهود المملوكية، فنجد فى أوائل القرن التاسع عشر أمثلة لهذا الفن تقوم على أشكال قريبة من الخطوط والدوائر، وقد استمر هذا التقليد حتى بداية القرن الحالى، حيث ظهرت طائفة أخرى من أشكال الوشم تصوِّر بعض الآدميين، وأشكال الطير، والحيوان، والنبات، هذا مع استمرار الأشكال الهندسية القديمة قائمة"(١).

كما كان الجزّار متميزًا فى تناوله للموضوع الشعبى عمن سبقوه من جيل الرواد فلم يكن الموضوع الشعبى فى حد ذاته هو المنبع للقيمة الفنية، بل تميُّزه فى الأداء، فقد كان ذا خيال فنى خصب، وثقافة فنية عالية أتاحتها مناقشات وندوات جماعة الفن المعاصر بالإضافة إلى مهارة فى الأداء، وامتلاك ناصية التحوير الجمالى للعناصر، والأشخاص، ومزجه فى انسجام فنِّى متكامل للعناصر ومفردات الواقع، وخياله الخصب. إن مظاهر الحياة الشعبية وفنونها تتميَّز جميعها بالتفاؤل، فالذين نجحوا فى التعبير عنها كشفوا عن صفاتها ومميزاتها، فجاءت محاولاتهم لفهم هذا اللون من الفنون صادقة.

وعندما نتكلم عن الوشم فكم من وشوم نجدها فى العديد من اللوحات على سبيل المثال: آكل الحيات، والماضى والحاضر والمستقبل، والتعويذة، وغيرهم.

العروسة

لقد كانت العروسة لها أهميتها فى مجال ممارسة السحر قديمًا للاعتقاد فى إمكانية

[1]) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور - سلسلة المكتبة الثقافية - تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة الطباعة والنشر - الناشر دار القلم بالقاهرة - العدد ٩٥- ١٥ أكتوبر – ص١٩، ١١٧.

أن ما هو مصور على هيئة يماثلها، ولذلك يمكن استخدام أى جزء من الإنسان أو الحيوان الذى يراد إيقاع الضرر به، على سبيل المثال خصلة شعر (أو أى غرض يخصُّه فيما يعرف بالأثر) لإتمام العملية السحرية، وإيقاع الضرر عن طريق بعض من هذه الممارسات أو الطقوس.

وكان الساحر يشكِّل صورة للشخص المراد إيذاؤه من الطين أو الشمع فيضيف إلى تمثاله خصلة من شعر هذا الشخص، أو قطعة من ثوبه يحصل عليها منه بالحيلة ثم يتلو تعاويذه، بعدئذ يصبح جاهزًا لإيذاء صاحب الأثر وهميًا، ولا يزال البدائيون فى القرى المصرية يعتقدون فى إمكان استخدام السحر بهذه الطريقة التى وردت فى النصوص الفرعونية، وقد رصد الجزّار أحد مظاهر هذا المعتقد (العروسة الورقية) التى يشاع أنها تقى من عين الحسود عند القيام بطقوس معينة، ثم حرقها حتى يتم درء العين، أو عند المرض كأن يقول بعض العامة (اعملو له/ لها عروسة) حتى يتم الشفاء، وصور الجزّار هذه العادة تحديدًا فى لوحة ست البنات.

طاسة الخضة

أما فكرة طاسة الخضة التى خصَّص لوحة باسمها خلاف لوحة التعويذة التى رسم التعويذة على ملامح الطفل، كعادة المعتقدين فيها، حيث يفعلون بالطفل هذه المراسم اعتقادًا منهم أنهم بذلك يحمونه، ويدرءون عنه العين، أو حتى يعيش، أما (طاسه الخضة) فهى نوع من أنواع الرقية التى يمارسها العامة المعتقدون فيها، وقد كتب الجزّار على هذه اللوحة جزءًا من آية الكرسى لرقية الطفل بها.

والرقية يقصد بها إبعاد الشر، وتتمُّ عن طريق قراءة بعض آيات، أو تنفيذ بعض الأعمال السحرية التى تتماشى مع المعتقدات والفكر الشعبى، فنقول فى اللغة الدارجة رقى الشيخ الطفل: أى قرأ له تعويذة تبعد الشر عنه وتحفظه من أذى العين وحسدها، هذا بالنسبة إلى معتقد الرقية فى الفكر الشعبى، أما عند الجزّار فقد كتب آيات من سورة البقرة لرقية الطفل.

وأتفق مع ما ذكره الناقد عز الدين نجيب[١]: أن المصور عبد الهادى الجزّار قد فتح

[1]) عز الدين نجيب: فنانون وشهداء – مركز القاهرة لدراسة حقوق الإنسان -٢٠٠٠- ص ٣٤.

كتاب العالم الباطنى لمصر، وكشف عن أعماقها المليئة بالسحر، والأسطورة، وأفصح عن التجليات الروحية، والوجدانية، لإنسانها الشعبى البسيط فى تطلعه نحو المجهول وبحثه عن الخلاص.

وليس اتفاقًا فى أنه فتح كتاب العالم الباطنى كما ذكر- مجازًا - ولكن عبد الهادى الجزّار فتح أيضًا كتاب السحر واستقى منه تعاويذ فنه، وغموض رؤيته، وهذا الجو المشاع فى لوحاته.

ويرى بدر الدين أبو غازي[١] أن لوحات عبد الهادى الجزّار تقبض النفس بما تحمله من إيهام السحر وغموضه، وبما تنضح به الألوان من قتامة داخلية تقترب من الفواجع، غير أنها تأخذنا بما فيها من ذكاء للنفاذ إلى الباطن، وبقدرتها رغم مضامينها الأدبية وعنايتها بالسرد الداخلى على أن تجمع الأشكال والرموز فى صيغ تشكيلية تدين بألوانها إلى مصادرها الشعبية.

لقد كان يستقى هذه الرموز والتعاويذ من فئة من المتردّدين على الأضرحة من المشتغلين بالسحر، وكانوا يتنقلون بين الموالد، وحين تنتهى فترة المولد فإنهم يمكثون بأماكن معينة فى مناطق حول السيدة زينب وغيرها من الأماكن المغرقة فى الشعبية، ولا يعملون بل يستغرقون فى حالة من حالات الانجذاب والشعوذة والاستلقاء دون عمل.

"كان الجزّار يتردّد مع زميله وصديقه حامد ندا على مقهى فى السيدة زينب، حيث يجلسان لمراقبة الدراويش، والمجاذيب، والمشتغلين بالسحر، والشعوذة، ويسألان، ويستفسران، وينصتان إلى أحاديثهم، ويرصدان حركاتهم وأفعالهم"[٢]. وبذلك تكونت لدى الجزّار حصيلة مختزنة استخدمها فى أعماله، ولكن على نحو مختلف عما قام به زميله ندا.

وقد كان الجزّار مهتمًا بالسحر اهتمامًا انعكس على فنه، وعلى كلماته، ومحاولاته الشعرية، على سبيل المثال كتب على هامش أحد رسومه بالحبر الشينى هذه الخواطر،
" دعنى أعيش فى السحر الذى أحبه، فإنى لا أريد أن أعرف ما هى الأشياء،"

---

[1]) مصطفى محمد مهدى: التصور التشخيصي منذ عام ١٩٥٠ – رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة حلوان- كلية التربية الفنية – ١٩٧٨ – ص ٥٠٩.
[2]) ليلى عفت أرملة الفنان عبد الهادى الجزّار فى حديث معها (أذنت بنشره).

وقد يبدو جليًّا إيمان الجزَّار بالعالم السفلى من بعض كتاباته مثل تلك الخواطر التى أسماها "عاشق من الجن"، واللوحة التى كتبها عليها، أما لوحة "مواليد عرايا" فقد كتب عليها على هيئة دائرة الآية القرآنية "فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ ٱلْيَوْمَ حَدِيدٌ "(١).

وقد حفلت اللوحة بعدة رموز سحرية أخرى، ولقد كان هذا الجو المهموم بالسحر، ورموزه، شائعًا فى أعمال الجزَّار بكثره، مما يجعل المشاهد يشعر بصدمة تهز وجدانه أحيانًا، عبد الهادى الجزَّار تجربة متميزة فى حركة التشكيل المصرى وإلى الآن ظل حالة متفردة.

الأولياء

ونستعرض الآن تأثر الجزَّار بالأولياء، وكيف عالج هذا الموضوع "الأولياء فى رأى المعتقد الشعبى هم بعض الصالحين الذين يتميزون بالتقوى عادة، ويُظهرون من الكرامات ما يدل على جدارتهم بلقب الولاية، ورغم أن تفكيرنا فى الأولياء ينصرف عادة إلى الذكور منهم، فإننا نجد أن هناك طائفة من الأولياء الإناث، وعلى رأس هذه الفئة أيضًا تأتى بنات الرسول وسيدات البيت النبوى. وتشتهر فى القاهرة مقامات كل من السيدة زينب، والسيدة نفيسة."(٢)· وقد تأثر الجزَّار بهذا المعتقد بالإضافة إلى قربه من ضريح السيدة زينب، ورؤيته للموالد المُقامة هناك، وإغراقه فى هذا العالم، لقد رسم الجزَّار لوحة من لوحاته وأطلق عليها اسم "محاسيب السيدة" تمثل نوعًا من أنواع الاستغاثة بالسيدة زينب، حيث "يُكثر المصريون من الاستغاثة بالأولياء، وهم يختلفون. فأهل القرى يستغيثون بأوليائهم فى قراهم، وأهل المدن بمشايخهم، ومنهم من يعتقدون له سلطة عامة كالسيد البدوى، وسيدنا الحسين، والسيدة زينب، والسيدة نفيسة(٣)".

أما فى هذا العمل رمز الجزَّار للمحاسيب بثلاث فئات من الشعب، ليسوا كل الشعب، وإنما النماذج المتردِّدة على الضريح، فمنهم الفلاح البسيط، ومنهم المجذوب، ومنهم الدرويش، وكل واحد يحاول أن يأتى بشىء يهبه للسيدة، فهو محسوبها، حتى وإن

---

[1]) القرآن الكريم - سورة ق الآية رقم ٢٢.

[٢]) محمد الجوهرى: علم الفلكلور دراسة المعتقدات الشعبية - ج٢- دار المعرفة الجامعية- سلسلة علم الاجتماع المعاصر- الكتاب الثانى والعشرون- ص ٤٣، ٤٥.

[3]) أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية – ط١ – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – ١٩٥٣- ص ٣٧.

كان لا يملك شيئًا، فإنه يشكو إليها محتسبًا، ومتقربًا، ومتعلقًا بأمل أن تنقذه، وتقف بجواره! كما توضِّح هذه اللوحة نوعًا آخر من المعتقدات، وهى الزيارة أو النذر، فكل واحد يحمل ما استطاع أن يحمله حتى لو كان قليلاً، حتى وإن كان محتسبًا فقط، منتظرًا الفرج ليستطيع أن ينذر شيئًا للسيدة، أو كما يشيع العامة (أم العواجز).

وهناك لوحة أخرى من أعمال مشروع التخرُّج يصوِّر فيها الجزَّار أحد الأضرحة "وتحتل الأضرحة– عموما– مواقع متفاوتة فى طبيعتها أشد التفاوت، ففى بعض الأحيان يقع الضريح داخل القرية فى وسطها، أو على مدخلها، أو بالقرب منها، وفى أحيان أخرى يقع الضريح على بعض المواقع المرتفعة، كأحد التلال القريبة، أو فوق أحد الجبال القريبة، والنادر على أى حال أن نصادف ضريحًا فى بطون الأودية"(١). وبالنسبة إلى الجزار فى لوحته السابق الإشارة إليها، فإننا نجد أنه صوَّر الضريح داخل قرية، وحوله مظاهر المعيشة، والمتبركون يجلسون بجواره. منهم من أتت بوليدها حتى (تحصل له البركة)، وأخرى تدعو رافعة يديها أمام وجهها ومتجهة ناحية الضريح، وآخرون حوله، وباقى الناس يمارسون الحياة اليومية، فالضريح فى هذه الحالة لا تعلوه قبة، وإنما يقع فى مكان مفتوح قريب من الناس يمارسون حوله مظاهر التبرُّك على امتداد مساحة واسعة، هذا هو المشهد الذى نقله لنا الجزَّار عن هذه المعتقدات المتعلقة بزيارة الأضرحة، والتبرُّك بها.

فى لوحة أخرى بعنوان "المولد" نرى الجزَّار عبر فيها عن مظاهر الاحتفال، والزحام الشديد المصاحب لهذه الاحتفالية، ومن الظواهر التى نلاحظها على موالد الأولياء نجد أن الاحتفال بمولدهم يرتبط بموكب كبير، يضم أبناء الطوائف المختلفة، يحملون بيارقهم، وأحيانًا سفينة الولى، وقد ركَّز الجزَّار على الزحام الشديد والتلاحم لدرجة أن هذا العمل يضم العديد من الوجوه المتزاحمة فى لقطة من مظاهر المولد واحتفالاته لم يتخلَّ فيها عن أسلوبه الخشن فى تصوير تلك الفئات.

وإذا تطرَّقنا إلى الأضاحى فنجد أنه تناول هذا الموضوع فى عمل بعنوان "النذر"، حيث تُقدِّم العائلة تلك العنزة الوحيدة لديهم نذرًا فى سبيل شفاء أحد أفراد العائلة، وكثير من العامة يعتقد فى قدرة الولى على الشفاء من الأمراض لذلك ينذرون له النذور، ولا يتأخرون فى هذا النذر إذا تم الشفاء، حتى وإن كان هذا النذر سوف تتم الاستدانة لأدائه والوفاء به، خوفًا من غضب الولى عليهم كما يرسخ فى اعتقادهم.

---

[1]) محمد الجوهرى: علم الفلكلور دراسة المعتقدات الشعبية - ص ٦٧.

الكائنات فوق الطبيعية

ومن المعتقدات المرتبطة بالكائنات فوق الطبيعية وتحديدًا بالجن فإن هناك من "يزعمون أن للجن علاقة بالإنس، فقد يعشق الجنى امرأة، وقد تعشق الجنية رجلاً، والفقهاء فى بعض كتبهم فرضوا صحة ذلك"(١). ويبدو أن الجزَّار مؤمن بوجود هذه الكائنات لدرجة أنه رسم لوحة بعنوان "عاشق من الجن" وضح فيها هذه العلاقة- كما تخيلها- والأجواء المحيطة بها، ذلك الجو الغامض المفعم بالطلاسم، والكائنات الغيبية فوق الطبيعية، وهذا العاشق وحوله آيات قرآنية، وكذلك وجود رموز مثل البومة، والثعبان، والكلب، والبيض. إنه جو غامض غريب كان هذا تصور الجزَّار عنه، كما أنه تناول موضوع الجن عمومًا فى لوحات أخرى مثل: "الفارس"، "بدون عنوان"، "تحضير الأرواح"، "الشيطانة".

إنها معالجته التشكيلية لهذه الكائنات فوق الطبيعية والتى صاغها بناء على خبرة فى هذا المجال، نتجت من وجوده المستمر مع الدراويش، والمحاسيب بجوار ضريح السيدة زينب، وإقامته معهم بضعة أيام كل شهر، أو كل مدة على امتداد هذه المرحلة الشعبية.

المجذوب

هناك معتقد سائد بين العامة عن المجذوب أو الولي، أنه لا يجب أن يؤذيه أحد، وقد تناوله الجزَّار فى لوحة "المجنون الأخضر" حيث صوَّره وهو غارق فى عالمه، هذا هو النوع الذى صوَّره، حيث توجد أنواع عديدة من المجاذيب، لكن ما تعمَّد الجزَّار تناوله هو المجذوب الذى لا يؤذى أحدًا، وقد تظهر عليه أمارات الولاية والبركة، خصوصًا هذا المجذوب الذى يتوسَّط لوحة "محاسيب السيدة"، وهناك مجذوب آخر يحرس جثث الموتى فى لوحة "ودن من طين وودن من عجين"، وهناك اعتقاد شائع "أن أصحاب العاهات جبارون آخذًا من قولهم: كل ذى عاهة جبار، كالأعمى، والأعرج"(٢)، وكذلك تناول الجزَّار الأعرج فى لوحة "طاسة الخضة" حيث يتلو آيات يرقى بها الطفل الذى فى يده، أى حسبما يعتقد العامة فى قدرته على المباركة والشفاء.

---

[1]) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية – ط١ – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – ١٩٥٣ - ص ١٤١.

[2]) أحمد أمين: قاموس العادات والتالقيد المصرية - صـ٤٨.

الطب الشعبي

هناك عادات متصلة بعلاج الأمراض ومرتبطة بالطب الشعبي وبالمعتقدات، وهذا يدل على صعوبة فك الاشتباك بين تقسيمات الفلكلور الأربعة، وخصوصًا العادات المرتبطة بمعتقدات فمن الممكن تصنيفها كعادة، ولكنها ترتبط بالمعتقد"، وإذا تدبَّرنا العادات المتصلة بعلاج الأمراض، نجدها هى الأخرى تدخل فى دائرة العادات الاتفاقية، فبعض الناس يتداوى بالسحر والرقى، وبعضهم يلجأ إلى الزار، وبعضهم يلجأ إلى الوصفات البلدية، وبعضهم يلجأ إلى الأطباء"(١).

"إن المعتقد الشعبى يفسح مكانًا كبيرًا لعوامل المرض الراجعة إلى عوامل نفسية، أو قل سحرية، أو بمعنى آخر تلك التى لا ترجع إلى أسباب مادية معروفة وملموسة، فكثير من الأمراض يمكن أن تنقل بالعين أو الحسد"(٢). لذا نجد أن بعض ممارسات العلاج بالطب الشعبى تعمد إلى وسائل سحرية كالرقى والتمائم.

وهناك العلاج بالآيات القرآنية، وأيضًا هناك أنواع أخرى مادية كطاسة الخضة، والأحجبة (ورد ذكرهما سابقًا مما يؤكِّد صعوبة فك التشابُك بين تقسيمات الفلكلور)، كما يتم العلاج أيضًا بالوصفات الطبية، والتى يستخدم فيها الأعشاب، والمواد الطبيعية المستخلصة من البيئة.

ومن أمثلة "العادات، التى تستهدف دفع الضرر والسوء عن الشخص، تبخير المريض!!

وهنا تجدر الإشارة إلى لوحة "تعويذة"، و"طاسة الخضة"، و"إيحاء"، و"ست البنات" ومعالجة الجزَّار للطب الشعبى، هذا المعتقد المرتبط بممارسات شعبية.

الصوفية

كان الجزَّار يؤمن بالصوفية نتيجة نشأته الدينية كذلك كان يؤمن بالروح، ووُجدت فى مكتبته مجلة عنوانها "عالم الروح" المسئول عنها أحمد فهمى أبو الخير، وكان هذا هو العدد الأول، احتوت على عدة مقالات نذكر منها مقال الروح عند الصوفية المسلمين،

---

[1]) فوزية دياب : القيم والعادات الاجتماعية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- مكتبة الأسرة- سلسلة الأعمال الفكرية – ٢٠٠٣- ص١٩٩.

[2]) محمد الجوهرى: دراسات فى علم الفلكلور- ص ٤٧١.

وهى تتحدَّث عن الروح، وما يتصل بها من نفس، وعقل، وقلب، وكذلك صعود الـروح عند الموت، ولقد تأثر بها الجزّار لدرجة جعلته يكتب عن "صعود الروح" قـصة، وفيمـا يلى نستعرض آراء الجزّار التى كتبها فى مذكراته عن الصوفية.

"الصوفية قديما أنكرت الوصول إلى الحقائق عن طريق العقل، والحـواس، ولكـن بالإلهام فقط– أما الصوفية الحديثة التى يتزعَّمها هنرى برجسون تُسلِّم أن العقل والحواس يستطيعان الوصول إلى الحقائق، أو بعضها، بجانب الإلهام، فهى لا تنكر الإلهام".

ويضيف: "تزعم النظرية العقلية أن العقل الإنسانى يحلِّق فى هذا الوجود وهو مزوَّد بمعلومات ومعارف وقضايا خلقت معه، وهو يطبق هذه القضايا العامة على الاختبـارات الخاصة، أو على المحسوسات، أو موضوعات الحس، فالأصل فى المعرفة ليس الحواس، وليس ما تنقله من الدنيا الخارجية إلينا، وإنما أصل المعرفة هو فى هذه القـضايا التامـة الموجودة فى العقل هو الذى يطبِّقها على مشاهدات الحس، وهذه القضايا أو النظم العامـة هى أمثال الزمان، والمكان، والسببية، والعلاقات الرياضية، وخضوع الكون لنظام عـام شامل بعيدًا عن الفوضى والإضراب"، هذه هى آرائه عن الصوفية، وتحليله النظرى لها.

إن وجود الحس الصوفى فى لوحات الجزّار يلفت النظر إلـى شـكل جديـد مـن الصوفية غير الواضحة للعين المجردة، صوفية فنان متأمل، ومفكر.

إننا نجد أن الجزّار قد أشاع جوًّا من الصوفية فى أعماله نابعة من إحساسه الـدينى العميق، وفهمه لرسالته الفنية، واجتهاده فى أداء هذه الرسالة على أكمل وجه، ولـم تكـن هذه الصوفية واضحة بشكل مادى، ولا يمكن أن تقاس بالمادية، ولكنها مشاعة داخل جـو الأعمال الفنية للجزار، والرمز الملموس فى لوحاته ومتعلِّق بالصوفية هو الإبريق الـذى نجده موجودًا فى لوحة "تحضير الأرواح"، و"ست البنات"، و"قارئ البخت"، ويـدل علـى مدلولات أخرى خاصة بمعتقدات أخرى بخلاف أنه أحد أركان الصوفية، ويتم تخـصيص خادم له فى الطرق والمذاهب المختلفة، فهذا الماء الذى بداخله لا ينضب، ويشفى، وهـو ماء مبارك، يستخدم استخدامات كثيرة تعود إلى معتقدات الناس.

الممارسات المرتبطة بالمولد

لا يتحقَّق الفنان إلا إذا مارس الفن كأسلوب للحياة يهدف من ممارسته إلى خلق كل

جديد يعكس ما حوله من أحداث، وقبل ذلك يعكس ما يعتمل بداخله من أحاسيس وردود أفعال ظاهرة وباطنة ناتجة عن مجموع المؤثرات والمثيرات الخارجية التى اكتسبها فى فترات سابقة، وعلى طول مسيرة حياته، بل ومحاولاً التأثير فى العالم الخارجى عن طريق إنتاجه، وأفكاره، وتوجُّهاته الفنية، والفكرية.

وأكثر ما أثَّر فى الجزَّار هذه المشاهد التى كانت تحوطه للمولد، حيث يحتوى على موضوعات كثيرة ملهمة ومتنوِّعة من معتقدات وممارسات، وألعاب شعبية، وأزياء، إلى آخر ذلك من موضوعات الفلكلور المتشابكة، "نعم لقد تفتَّح عقله وذهنه وهو يرى طوائف الناس فى سذاجة بريئة وبساطة أهل الريف، وهى تمسح جباهها بالأضرحة لتشفى نفسها من علة أو مرض، أو تحل عقدة، وهى فى الحقيقة تشكو من علل وعقد نفسية ترسَّبت فى اللاشعور على مر الزمان، ويطوف الجزَّار بالجوانب الأخرى من أرض هذا المولد متنقلاً بين مشاهد هذا المسرح القومى العجيب، فيرى أيضًا عربة نقوش وطلاسم يجرها حمار أعرج ينوء بحمله، وبداخلها عائلة السيرك، وسرعان ما يلتف من حولها الصغار والكبار فى حلقة كان يُشبِّهُها متهكمًا (بالمؤتمر العلمي)، ويبدأ أحد أفراد عائلة السيرك وهو جالس على سلك معلَّق ممدود فى الهواء يستعرض عجائب الدنيا ويحل كل المشاكل والعقد السحرية فى خفة يد وبراعة ومهارة، وهم فى حيرة من أمرهم غير مصدقين كيف تعجز هذه القوة الخارقة عن حل مشاكلهم"(١).

"لقد بدأ الجزَّار يرسم وهو واعٍ تمامًا للرسالة التى يود أن يعبِّر عنها، كثافة المادة تخنق، ومن النظرة الأولى، وفى نفس الوقت فإن عينه القادرة على الإمساك بالأشياء المهمة تستطيع أن تفرق دائمًا بين السخرية الشديدة فى اللوحة وسطحية الأشكال التى تملأ اللوحة، ومنذ رسوماته الأولى ونحن نشعر أنه لا يريد أن يترك أى شيء، يريد أن يقول كل شيء ويقوله بالفعل ولكن بطريقة تبدو تلقائية، وعفوية، وتبدو حيوية للغاية، ولكنه يلتزم فى نفس الوقت بقواعد التكوين المتناسقة المتناغمة جيدًا، والمليئة بالجرأة"(٢).

"تعد الموالد إلى جانب الزيادة الأسبوعية أو غير الدورية أهم المناسبات التى يتجلَّى فيها تكريم الأولياء، وزيارة الولى والاحتفال بمولده هى الدليل الأكبر والشاهد الملموس على أن هذا الولى ما زال يعيش فى قلوب الناس يكرمونه، ويدعونه فى السراء والضراء، ويلتمسون لديه عونًا على حل مشاكلهم" (٣).

---

[1]) حسين يوسف أمين: مجلة المجلة – مقال بعنوان الجزَّار فنان الثورة – عدد أبريل عام ١٩٦٧- ص٨٠.

[2]) Azar – Aime- Abdel Hadi El Gazzar.Coll.Artistes d Egypte. 1953-p6.

[3]) محمد الجوهرى : علم الفلكلور دراسة المعتقدات الشعبية - ص٩٨.

وبهذا يعد المولد احتفالاً أو مهرجانًا اجتماعيًّا ثقافيًّا اقتصاديًّا، أو كما قال الجزّار مؤتمرًا علميًّا، ولكنه مؤتمر معتقدات راسخة فى وجدان هؤلاء المحتفلين، وهناك لقطات كثيرة من هذه الاحتفالية رسخت فى وجدان الجزّار، فرسم منها لوحة المولد التى تشمل لقطة عامة لزحام مجموعة من المحتفلين وهناك لوحات لقطات واحدة مثل "آكل الحيات"، و"مولد الدراويش"، و"إيحاء"، ومنها ما هو مشترك فى مظاهره الاحتفالية مع السيرك، حيث يأتى الجميع ويعسكرون حول المقام، وكل واحد يبدأ فى تجهيز الألعاب، والحيل، وبعد انقضاء المولد يعود إلى عمله فى السيرك، واللوحات المشتركه مثل "صندوق الدنيا"، و"الفارس"، و"الميلاد"، و"عربة السيرك".

"وهكذا ينتقل الجزّار من ساحة إلى أخرى من ساحات المولد المضاءة بمصابيح اللهب المتراقصة فترسم ظلالاً على الحائط الممتد خلف سور السيدة، من هؤلاء الناس، تختلط مع طوائف المجاذيب، وهو يرى كيف صاغ الزمن ملامحها فى صور وأشكال وأزياء مركَّبة من ألف لون مهلهلة وهى تنشد على دقات الدفوف، وتردِّد فى غيبوبة هستيرية مواويل وأزجالاً يستشعر معها الواقفون من الملتفِّين حولهم أنها تردِّد ما يختزن فى أعماق نفوسهم، فيأخذ كلٌّ منهم ما يلائمه وينفِّس به عن حاله، ومع تباشير الصباح تنطفئ أنوار مصابيح اللهب، وينفضُّ المولد ويعود الناس لا كما جاءوا، بل يعودون وفى قلوبهم الرضا بالمقسوم، يحمل كلٌّ منهم عروسه وفارسًا على حصان، قطة، أو سمكة، أو قطار سكة حديد، أو دراجة، بركة من حلاوة المولد- بينما حرص البعض على ما هو أهم من ذلك فاحتفظ فى صدره بأحجبة من الشيخة سكينة بها أوراق صفراء ملفوفة بطلاسم مكتوبة ورموز منقوشة تكشف عن البخت، وتبيِّن الطالع، وتجلب السعادة، وتطرد الأسياد، وتمنع الحسد، وتنجب النسل، ويعيش الأطفال، كل هذا بقرش واحد، ويعود الجزّار إلى منزله، ولا ينام بل يظل مستيقظا يستعرض ما رآه وقد أثارت فى نفسه هذه المشاهد والصور مشاعر الأسى، والحزن، والألم، والتعاطف بينه وبين هذه الجماهير، وكانت مرحلة حاسمة لمواجهة الموقف، وكان لا بد أن يحدث شىء فلم يقبل الفنان الثائر أن يكون مهادنًا مع هذه الأوضاع السائدة فى مجتمع ذلك العهد، ويدور مع رفاقه- فيما بيننا- حوار فكرى، كيف الخلاص؟"[1].

[1]) حسين يوسف أمين: مجلة المجلة- ص٨١ و٨٢.

"إن أعمال هذا الفنان هى رحلة اكتشاف داخل العقل الباطن غير القادر على الظهور، والتعبير عن الإنسان بتأثيرات الوسط المحيط به، والتغيُّرات النفسية المتتابعة وتتضح فى طريقة التفكير، والنظر، وتحديد خطة العمل، والتقاط تناغم الألوان، والتعبير فى كلمة عن جزء من ذلك التأمُّل حيث أغرب التناقضات، وحيث أسعد صدمات الرؤية والروح متناغمة فى صخب ينتهى بالتوازن فى تشكيل عميق بعيدًا عن أسلوب السرد فى الموضوع الذى تعالجه اللوحة"(١).

٢ – الأدب الشعبى

_هو الأدب الشفهى أو الأدب التعبيرى، ويعبِّر عنه الناس فى صورة شفاهية، ويحتوى على العديد من الموضوعات، سوف نتناول بالإشارة الموضوعات التى تناولها الجزّار مثل: السير الشعبية– الأعمال الدرامية– الموال– المثل الشعبى.

لقد تناول الجزّار السير الشعبية، وذلك فى لوحات "أبو السباع"، و"أبو زيد الهلالى"، و"الفارس" فى رؤية تشكيلية تعرض وجهة نظره فى هذه السير.

كما تناول الجزّار بعضًا من الأعمال الدرامية، أو الأدب الشعبى، وفنون المحاكاة (الألعاب الشعبية أو الفنون الحركية) مثل مشاهد الحواة والسيرك وعالمهم وما يتصل به من درامية، وخيال الظل (صندوق الدنيا)، وللجزار فى ذلك عدة لوحات مثل لوحة "مولد الدراويش"، و"آكل الحيات"، و"إيحاء"، و"صندوق الدنيا"، و"الفارس"، و"الميلاد"، و"صراع الفيلة"، و"السيرك"، و"أبو السباع". ولكن اللوحات السابقة لا تندرج تحت موضوع أدب شعبى فقط وإنما تداخلت فيها موضوعات الفلكلور.

كما أنه تناول الموال فى بعض أعماله الشعرية العامية.

أما المثل الشعبى فقد تناوله الجزّار فى لوحة "ودن من طين وودن من عجين" فى معالجة تشكيلية طريفة توضِّح سلبية المتصف بهذا المثل.

٣– الثقافة المادية والفنون الشعبية

الثقافة المادية هى كل ما يجمع بين الجوانب المادية والروحية، وهنا نتحدَّث عن الأدوات التى يستعين بها الناس لتيسير وتسيير أمور حياتهم اليومية، ولقد رصد الجزّار

---

[1]) Azar – Aime- Abdel Hadi El Gazzar.Coll.Artistes d Egypte. 1953-p7

جوانب عديدة من هذه الثقافة المادية، حيث توضّح أعماله البيوت التي تمتاز بالطابع الشعبى، وأوضح مثال لذلك لوحة "المجنونة" حيث يتضح بها المكان ومفرداته، ومدى تأثُّر الجزّار بالأحياء الشعبية التى نشأ بها، واكتسب منها معارفه التشكيلية.

لقد أدَّى هذا التأثُّر إلى ثراء معرفى متسع المنابع، وهناك أيضًا مشاهد أخرى تعكس شكل الأبنية تتمثَّل فى خلفية لوحات "السيرك"، و"مفتاح الزمن"، و"عربة السيرك".

أما اللوحات التى تعكس شكل الأثاث فنراها متمثِّلة فى "ذات الخلخال"، و"العروسة"، و"ست البنات"، و"قارئ الفنجان" حيث يظهر شكل الأثاث المرتبط بالبيئة الشعبية، وما يتصل به من خشونة وثقل، كذلك الكرسى الخشبى والنقوش المحفورة عليه فى لوحة "بورتريه السيدة ليلي عفت".

وهنا ننتقل إلى الفنون الشعبية وما ارتبط منها بلوحات الجزّار ورسخ فى وجدانه، وكان إحدى مفرداته التى تناولها فى أعماله.

الفنون الشعبية لها أهمية لدراسة التراث الشعبى، فهى أصدق مثال على التعبير عن الذوق الشعبى، والقيم الجمالية الشعبية.

إن المباحث التى تناولها الجزّار فى لوحاته هى الرسوم الشعبية، وفنون التشكيل الشعبي، ومنها (أشغال يدوية علي خامات مختلفة، والأزياء، والحلي، والأثاث، والأواني، والوشم، والرسوم الجدارية).

وهنا تشابك آخر بين معتقد، وفنون شعبية، حيث يُعدُّ الخلخال من الحلى، وتحت تصنيف الفنون الشعبية، ولكنه فى هذه الحالة مرتبط بمعتقد.

الرسوم الشعبية تلقائية فى أصولها فالذى ابتدعها فنان تلقائى، أى بعيد عن أى نوع من التعليم الأكاديمى للفنون، بل قد يكون فى بعض الأحيان لم يتلقَّ أىَّ قدر من التعليم فيتجه بفطرته إلى استخلاص الرموز ودلالاتها فى فلسفة خاصة تبين مدى قدرة استيعابه للأشياء، إذن الفنان التلقائى هو أيضًا الفنان الشعبى الذى يملك الموهبة فى تلخيص حكمة الجماعة التى ينتمى إليها ويقوم بالتعبير عنها بأسلوب سهل ومبسط وأيضًا مركز يحمل خبرة الجماعة الشعبية وطموحاتها.

"يقوم الفن الشعبى على جانبين أساسيين إذا توفَّرا، توفَّر للفن الخصائص الشعبية،

أول هذين الجانبين الجانب الفكرى الصادر عن المعتقدات والعادات الموروثة لدى الجماعة، والتى تقوم بتصديرها عن طريق هذا الفن، والجانب الثانى هو الجانب التشكيلى الذى تتوافر له الخصائص معينة لينطبق عليه الفن الشعبى"(١).

"إن كثيرًا من الفنانين الشعبيين خلقوا أعمالهم الفنية بعيدون عن أى تأثير، ولذلك اتصفت أعمالهم بالبراءة والبساطة، ولكن طريقة الإخراج الفنى فى هذا العصر جميلة مركبة لا بد لها أن تخوض المشكلات المختلفة. بساطة الفنون الشعبية الحديثة لن تتحقق إلا عن طريق دراسة عميقة لمثاليات الفنون المختلفة، وخصوصًا الفنون البدائية، وفنون الأطفال، ثم الحياة الشعبية من وجهتها الأدبية والفلسفية من حيث هى مشكلة اجتماعية محلية أولاً، ثم من حيث هى مشكلة عالمية ثانيًا"(٢).

"إن هدف من يرسم الحياة الشعبية هو التعبير عن المشكلات التى تواجه الرجل العادى، ولكن ليس بطريقة فطرية كما فى الرسومات على جدران المقاهى، ولكن بتناوُل جديد يعبر عن رسالة مثقلة بالمعانى يتوقَّف فيها عند المهم والمفيد ليعبِّر عن تلك المشكلات النفسية عن طريق تغيير الصورة وهو ما يتفق مع الرسم التجريبى"(٣). "ويرجع تاريخ استلهام مذاهبنا الحديثة فى التصوير والنحت لفنوننا الشعبية إلى روَّاد الحركة الفنية الحديثة فى مصر أمثال مختار، وناجى، وسعيد حين عبَّروا عن الموضوعات الشعبية فى العشرين سنة الأولى من بداية حركتهم الفنية، أى حتى ١٩٣٠ تقريبًا، فلقد عبَّر مختار عن فتيات الريف، وعبَّر ناجى عن موكب المحمل، والنقرزان، والمزمار، والتحطيب، وغير ذلك من مشاهد شعبية، وعبر سعيد بأسلوب قريب فى بساطته فى الفن الشعبى عن بعض مناظر الريف والقرويين كالجزيرة السعيدة ورقصة الدراويش وغيرها، أما المصور عياد فعلى الرغم من كونه من الرواد الأوائل لهذه الحركة الفنية التى بدأت حوالى سنة ١٩١٠ فإن أسلوبه اتجه نحو الفنون الشعبية حوالى سنة ١٩٣٠، ثم ترى جيلاً جديدًا من الفنانين سنة ١٩٤٥ حاول أن يستوحى جانبًا جديدًا من فنوننا الشعبية فاتخذ من رسوم الوشم، ورسوم عنترة التى تزيِّن المقاهى الشعبية، ومن رسوم بعض المطبوعات الشعبية الخاصة بكشف الطالع موضوعات متنوِّعة وكان رواد هذا الجيل رافع، والجزَّار، وندا"(٤).

[1]) أكرم قناصو: التصوير الشعبى العربى- سلسلة عالم المعرفة - العدد ٢٠٣ - ١٩٩٥ - ص١٠١.
[2]) من مذكرات الفنان عبد الهادى الجزَّار.
[3]) Azar – Aime : Abdel Hadi El Gazzar.Coll.Artistes d` Egypte. 1953- p9.
[4]) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور – ص ١٣٨: ١٤١.

لم يكن الجزّار ساخرًا أو متهكمًا فى جميع أعماله على العادات والمعتقدات التى كانت سائدة فى تلك الأحياء الشعبية، بل كان ينتخب من الموروث الشعبى ما يراه مناسبًا للتصدير للآخر، وهذا الكمُّ من المدركات كان يحولها إلى لوحات تخاطب الوجدان الجمعى بمختلف فئاته، مما يؤكد على دور الفنان فى المجتمع، وقدرته على التواصل مع أفراد هذا المجتمع.

لقد عرف ماذا يريد أن يكون من البداية، عرف موهبته وبدأ يسير فى خط تأكيد تحقُّقه كفنان فى الطريق الذى كان يعرفه بالفطرة، وكان يدعمه بالدراسة، والبحث، والتأمل، لقد استقى عبد الهادى الجزّار بعض رموز الفن الشعبى، وألقى عليها نفس الدلالات، حيث إنها كانت أجزاء مكملة للعمل الفنى لا يستطيع التوقيع عليه دونها، وكأنما هى توقيعه هذه الرموز هي: العقرب، والحرباء، والسلحفاة، والقطة السوداء، رمز الخير والتفاؤل، والإبريق وسجادة الصلاة رمز الطهارة.

ولقد كان عبد الهادى الجزّار يعد واحدًا من أكثر فنانى التصوير المعاصر تعبيرًا عن الموروث الشعبى فى رسومهم من خلال المعايشة للواقع وإسقاط الرمز عليه، وإضافة الموتيف الشعبى داخل اللوحة مع تغيير فى معناه إما بالتأكيد، أو بالنقد، أو بالنفى حيث كان يستقى البيئة من حوله، وعايش جو الأحياء الشعبية، وكان محاصرًا بالأحداث التى أثارت بداخله الرغبة فى التوحُّد مع الرمز، وإيجاد إسقاطات أخرى عليه، لقد صهر بداخله أحداث مجتمعه، وأصبح أكثر قربًا إلى وجدان الجماعة الشعبية، بكل ما بها من جهل، وبؤس، وتخلُّف، لقد عبَّر عن مشكلاتها ووجدان فئاتها، حرص على رصد ظواهره وبواطنه فى حوار ثرى وفريد بين ما يعتنقه من أفكار، وما رصده ممن حوله فى صباه وشبابه، ما بين حى القبارى بالإسكندرية، وبين حى السيدة زينب، بقاهرة المعز.

٤- العادات والتقاليد الشعبية

العادة ظاهره أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، فهى فعل اجتماعى (سلوك) مرتبط بعلاقة الفرد ببقية أفراد الجماعة، أو المجتمع، وتشمل عادات مرتبطة بالميلاد، والزواج، والموت، وهى تمثِّل دورة الحياة. "من مميزات العادات الاجتماعية أو الطرق الشعبية أنها فى مجموعها مرغوب فيها، أى محبَّبة إلى الناس، ويرجع ذلك إلى تلقائيتها وشعور الأفراد بضرورتها لتعاملهم بعضهم مع بعض، ولصلاح حالهم،

واستقرارهم، كما يرجع أيضًا إلى عملية التنشئة الاجتماعية التى تهدف إلى تشكيل الأفراد على الصورة التى يرتضيها المجتمع الذى يعيشون فيه، وتهيئتهم لتقبُّل الظواهر الاجتماعية السائدة فيه، حتى يتوافق بعضهم مع بعض فيتماسكون، وتقوى وحدتهم، ولذلك تلجأ عملية التنشئة الاجتماعية إلى ترويض الأفراد منذ نعومة أظافرهم على تقبُّل العادات الاجتماعية السائدة، وتمثُّلها، وارتضاؤها، مستعينة لتحقيق ذلك، بالأساليب المختلفة كالتعويد وغرس الأفكار والمعتقدات، كذلك من أقوى الوسائل فى تثبيت العادات، مساندتها بالقيم، وربطها بالمصالح النفعية"(١).

كما أن الخوف من أهم الأسباب التى تساعد فى شيوع العادات الخرافية، وبخاصة إذا اجتمع مع هذا الخوف، الجهل، والشعور بالضعف، والعجز، إذ تطمئن– هذه العادات– الناس، وتوهمهم أنهم يستطيعون التحكُّم فى مصائرهم، ونجد أن كلَّ فرد يحب ما يسود فى قومه من طرق شعبية أو عادات لأنه ألفها!

(أ) العادات المرتبطة بالميلاد

من العادات المرتبطة بالميلاد وعالجها الجزَّار فى لوحاته هى عادة "السبوع"، "وهو اليوم السابع لولادة الطفل، وهناك اعتقاد شائع أنه اليوم الذى تفارق فية الملائكة السبعة الطفل، بعد أن كانت حوله تحرسه طيلة هذه المدة من الجان والعفاريت"(٢). ولكنه عند التعبير عن هذه العادة أخذ جانب المعتقد حيث تزور الأم ضريح ولى من الأولياء للتبرُّك ومباركة المولود، ورسم إبريق السبوع أمام هذه الأم التى تحمل وليدها فى لوحة من أعمال مشروع التخرج.

أما عن عادة وقاية الطفل من الحسد "فهناك عادة تقضى على الأم (إذا كانت سيئة الحظ بموت أطفالها الذكور) أن تظهر الصبى الذى يولد بعد موت أشقائه بمظهر البنت، فتثقب أذنيه وتلبسه قرطين مثلاً، أو تطيل شعره، وتلبسه ملابس البنات، أو تتركه بقذارته دون تنظيفه، أو تسميه باسم بنت، أو غيره من الأسماء الغريبة الشاذة مثل خيشة أو شحات، وقد تستجدى عليه فعلاً اعتقادًا أن هذه الإجراءات تجعله قليل الشأن والقيمة، فلا تعبأ به عين الحسود، ويخطئه الأذى والموت"(٣).

إن استعمال الأحجبة، والتمائم، والتعاويذ، والبخور لا يقتصر على مجرد وقاية

---

1) فوزية دياب : القيم والعادات الاجتماعية- ص ١٣٠.
2) المرجع السابق - ص٣٢٤.
3) فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية - صـ١٣٢.

الطفل وتحصينه من الحسد والأرواح الشريرة، بل يستخدم أيضًا لعلاجه من المرض، كأن تقوم بالرقوة عادة شيخة من الأقارب لدرء الحسد، وإبطال مفعول العين.

وقد أظهر الجزّار مثل هذه المعتقدات فى لوحة "تعويذة" التى شوّه فيها معالم الطفل حتى يعيش وتخطئه الأرواح الشريرة.

(ب)العادات المرتبطة بالزواج

أما العادات المرتبطة بالزواج فإن الجزّار ناقشها فى أعمال مثل "العائلة"، و"أبو أحمد الجبار"، و"دنيا المحبة"، و"فرح زليخة"، و" إيحاء"، و"رجل وامرأة على ركوبة"، و"نذر"، و"ست البنات".

ففى لوحة "العائلة" يوضّح مدى تقديس الأبناء للموروثات والمعتقدات، ومكانة العائلة عند الأبناء، وهنا يؤكد الجزّار على هذه القيمة الإيجابية.

أما لوحة "أبو أحمد الجبار" فهى ترصد ظاهرة تعدُّد الزوجات، وسلبية الرجل وتفريقه فى معاملته بين زوجاته، وعدم قدرته على إطعام أطفاله، وقد وضّح الجزّار هذه العادة السلبية وأثرها على علاقة الأفراد بعضهم ببعض داخل الأسرة، وهناك لوحات أخرى توضِّح هذه السلبية مثل "دنيا المحبة"، هذه اللوحة التى نرى فيها كمية كبيرة من المتناقضات داخل الحياة الأسرية، وهناك عادة أخرى من عادات الزواج تناولها الجزّار وهى عادة إقامة الفرح فى لوحة "فرح زليخة"، وإن كانت تذكِّرنا بلوحات النائحات فى المصرى القديم، حيث يبدو الفرح مأساويًّا، ليس فيه من مظاهر البهجة أى شىء.

أما لوحة "إيحاء" فإنها توضح الحالة الغريبة لعائلات السيرك، حيث كل واحد غارق فى همومه، لا يوجد ترابط بل سلبية واضحة، كل فرد من أفراد هذه العائلة منصرف إلى شئونه الخاصة، لا يعنيه أى شىء آخر، وقد انتقد الجزّار هذه السلبية.

وهناك لوحة "رجل وامرأة على ركوبة" حيث تتضح فيها علاقة الرجل بالمرأة فى الحياة الشعبية، وهذه النزهة على جمل، وتتضّح فيها استخدام مفردات البيئة الشعبية.

ولوحة "نذر" وما بها من التفاف حول أحد أفراد الأسرة عندما يمرض، وبذل كل شىء فى سبيل الشفاء، وهى قيمة إيجابية أكد الجزّار عليها من خلال هذا النذر الذى تُقدّمه العائلة فى سبيل شفاء هذا المريض، وتلتفُّ عائلة أخرى حول "ست البنات" فى نموذج آخر من تماسُك العائلة، واجتماعهم حول المريضة يدعون لها بالشفاء، ويطلقون البخور، وهكذا يؤكِّد الجزّار على قيمة العائلة ومكانتها.

(ج) العادات المرتبطة الموت

أما الموت فكان أحد المباحث المهمة لدى الجزّار "إن التقدم العلمى بدلاً من أن يجد للموت حلاً قدّم للموت قرابين جديدة"(١)، ولكن ماذا يعنى عالم الموت بالنسبة إلى الجزار؟ وكيف أثّر على أعماله الفنية؟ ثمة علاقة قوية ربطت بين الجزّار وبين الموت، فقد كان يعانى من "لغط فى القلب"(٢). وهذا اللغط "عبارة عن صوت يسمعه الطبيب، وسبب هذا الصوت هو مرور الدماء بسرعة فى أجزاء القلب المختلفة، فى حالات قليلة يكون اللغط بسبب وجود مرض فى القلب، إذا كان القلب نفسه غير طبيعى، فمن الممكن أن يحدث مرور الدم به صوتًا! وعلى هذا نجد أن معظم أمراض القلب يكون لها فى أحوال خاصة الصوت المميز لها، أو بعبارة أخرى اللغط المميز لها، مثلاً روماتيزم القلب، قد يؤدى هذه الحالة إلى ضيق فى صمام معين أو اتساع فى صمام آخر، وهذا يجعل جزيئات الدم تتذبذب في أثناء سريانها، وبالتالى تحدث صوتًا خاصًا، واللغط ليس مرضًا فى حد ذاته حتى يتطوَّر أو يزيد"(٣). ولقد نفت مدام ليلى عفت أرملة الجزّار أنه كان مريضًا بروماتيزم فى القلب، كما ذكر فى أكثر من موضع.

ولكن الحقيقة الواضحة أنه كان يعيش وحوله هذا السر الذى حاول معرفته.

ولقد شغلته فكرة الموت كثيرًا، وقد ضمَّنها العديد من أعماله، "تارة يحاول فهمه، وتارة يراوغه، وتارة يسخر منه ويضاحكه، ثم يستسلم له، وتارة يحاول إنكاره، بل وتحديه"(٤).

لقد كانت له أفكاره الفلسفية وتدور حول موضوعات الموت، والمجهول، والقدر، وكانت بعض هذه الكتابات تتخذ شكلاً شعريًا "فهو كثيرًا ما كان يقاوم الموت الزاحف بتصوير هواجسه فى لوحاته وكتاباته، وربما كان أوضح عمل يكشف هذه الرؤية ذلك الذى أسماه "انتظار النهاية" عام ١٩٦٤ ورسمه بالحبر الشينى، ويصور إنسانًا كلَّل رأسه بالمسامير يجلس على كرسى وقد ربطت فى معصمه سلسلة يمسك بطرفها حيوان بجسم إنسان ورأس خرتيت يقف فوق ساعة عتيقة، إنها إذن مسألة وقت حتى يبتلعه ذلك

---

(1) نعيم عطية: العين لا تزال عاشقة - سلسلة آفاق الفن التشكيلى. الصادرة عن الثقافة الجماهيرية- ١٩٩٩- ص٧٦.
(2) نقلا عن حديث أرملته ليلى عفت فى لقاء بمنزلها بحى المنيل.
(3) محمد خيرى عبد الدايم: حكايات طبيب القلب - كتاب اليوم الطبى - أخبار اليوم - العدد ١٥٤ - يناير ١٩٩٥ - ص٨ : ١٠.
(4) نعيم عطية: العين لا تزال عاشقة - ص ٧٦.

الخرتيت الذى يسمَّى الموت، وقد صبر عليه الخرتيت عامين بعد تلك اللوحة، ثم التهمه يوم ٧ مارس ١٩٦٦، وهو فى الحادية والأربعين من عمره"[١]. لقد تناول الموت فى أعماله الفنية، والأدبية منها لوحات "عالم الموتى"، و"القيد والزمن"، و"النذر".

ولوحة "عالم الموتى" توضح زيارة القبور التى تعد "من أهم المراسم التى يحرص أهل الميت على أدائها بعد حدوث الوفاة وموراة الميت بالقبر، وهى بذلك تعتبر مظهرًا من مظاهر الاحتفالات الجنائزية التى لا تنتهى بانتهاء مراسم الدفن، بل تمتد- بدرجات مختلفة حسب حرص أهل الميت عليها- إلى ما يقرب من عشر سنوات فى بعض الأحيان، لتكون هذه الزيارات الاتصال الدائم بين الميت وأهله، والتى تعبِّر عن درجة إعزاز أهل الميت له. وينبع الحرص من الزيارة من خلال الاعتقاد السائد بأن أرواح الموتى تتصل بأجسادهم فى القبر، فتمكنهم من رؤية الزائرين، والاطمئنان عليهم، والاستئناس بوجودهم"[٢].

ولوحة "القيد والزمن" أو "انتظار النهاية" توضِّح مرور الزمن، وارتباطه باقتراب النهاية، وبأن الإنسان مرتبطًا بقيد مع هذا الكائن الغريب الذى يعد رمزًا للموت ومدى ارتباطه بالزمن.

أما لوحة "النذر" فتمثِّل مشهد الموت وأثره على أقارب المتوفى الواجمين، والملتفين حوله فى كآبة واضحة.

إننا نجد أن الإبداع القولى للجزار لا يختلف فى شكله، ومضمونه عن الإبداع التشكيلى، لما فيه من نقد، وتأمُّل، وإسقاطات اجتماعية للمجتمع من حوله.

وبالنسبة إلى الأعمال الأدبية فإن القصة التى كتبها توضح خروج الروح من الجسد وصعودها، ويسرد أحداث هذه القصة باستدلال من القرآن الكريم: "ثم تفتح عينيك للمرة الأخيرة وتلقى نظرة إلى زوجتك، وأبنائك، وأهلك، وهم يطرقون رءوسهم إلى أسفل فتتمنَّى لو كان فى استطاعتك أن تطوِّقهم لتصل إلى آذانهم لتستودعهم الله، كل ذلك لم يكن بإمكانك لأن اللحظة الأخيرة أصبحت أثقل مما كنت تتصوَّره حتى إنك لم تستطع أن تردِّد

---

[1]) عز الدين نجيب : فنانون وشهداء - ص٣٥- ٣٨.

[2]) سميح عبد الغفار شعلان: الموت فى الموروثات الشعبية - دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - ط١ – ٢٠٠٠-ص٢٠٣.

فى ذهنك أعز الأشياء التى كنت تنطق بها، وأنت ثابت القدم على هــذه الأرض، وأخــذ العالم الوجدانى يختفى من وجدانك شيئًا فشيئًا، وكانت اللحظــة الأخيــرة، والرعــشة الأخيــرة، وغادرت الروح جسدها، وفارقت قالبها، وتحرَّرت من سجنها، وتركته جثة هامــدة بقيــت فيهــا أسماء أعضائها وأشكالها التى تميزت بها (وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ)".

ولم تعكس أعمال الجزَّار الأدبية والفنية فقط إحساسه بالموت، ولكن أحلامه أيــضًا دلَّت على قرب هذا الموت وخصوصًا الأحلام التى حلمها فــى ديــسمبر عــام ١٩٦٢، وخصوصًا هذا الحلم "رأيت أننى كنت أصلى قائمًا، وشيء يجذبنى إلى الخلف، ثم رُفعت إلى أعلى، ولم تعُقنى أسقف المساكن التى فوق منزلى من أن أنفذ خلالها، واســتيقظت"، وأيضًا الحلم الذى يليه، وقد كان ليلة الإسراء والمعراج بعد صلاة الفجــر، وفيــه أيــضًا صعود جسده إلى أعلى. إن الحلم يخرج من الواقع، ولكن بتنويعات قد تكون غير واقعية، ويتم استقاء رموز الأحلام من الواقع المحيط، ومن أماكن سبقت رؤيتها.

وقد كان إحساس الموت ملازمًا له مؤثرًا على إنتاجه ربما يكون قد أكسبه شــفافية لقربه من هذه الحقيقة.

"ولا نستطيع أن نتجاهل الإحساس الباهظ بزحف الموت عليه، وتأثيره على فنِّه. لقد كان الموت ساكنًا إجباريًّا فى أعماقه منذ صباه، وربما كان من أبلغ لوحاته تعبيــرًا عــن ذلك لوحة رسمها عام ١٩٥٢ بعنوان "اللانهاية" لمجموعــة مــن الجثــث فــى توابيــت مرصوصة فى صفٍ بلا نهاية، وقد انكبَّ فوقها الأحباب يبكون، وربطت شواهد التوابيت بحبال غليظة إلى جهة ما خارج اللوحة، تحُفُّها طلاسم غريبة، ويعود هذا الحس بــالموت ليخيِّم على الفنان عام ١٩٦٤، بعد أن انتهى من أعماله الفذَّة عن ملحمــة العمــل بالــسدِّ العالى حيث أطبقت الآلات والتروس، على أنفاس الإنسان حتى خنقته، وكأنه يقول إن كلَّ التقدُّم العلمى الذى أحرزه الإنسان، لم يجد حلاًّ للغز الموت"(١).

ولم يكن تناول الموت وما يحيط به من غموض، وهواجس، وتهويمــات خياليــة، وأفكار فلسفية فى أعماله هو محض إعمال ذاتى بحت، بل كان فى كل ذلك "لا يعبر عــن موقف فردى فحسب، بل كان هذا موقف الإنسان، والحضارات على مدى التاريخ كله"(٢).

---

[1]) عز الدين نجيب - فنانون وشهداء- ص٣٨.
[2]) نعيم عطية: العين لا تزال عاشقة - ص ٧٦.

إن "قلقه الروحى المضطرم الذى كان يذهب به- مع شطحات الفكر، والخيال، وإحساسه بخطوات الموت الزاحف نحوه- إلى رؤى كونية وميتافيزيقية فى أواخر حياته"(١).

وهكذا نرى أن الجزَّار تناول دورة الحياة من ميلاد وزواج وموت، مما يوضح قدرته على فهم طبيعة الحياة، ووعيه بفهم العادات الشعبية.

[1]) عز الدين نجيب: التوجُّه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر - المجلس الأعلى للثقافة - عام ١٩٩٧- ص ٤٨ - ٤٩.

التحوُّل السياسى والعلمى

إن الانسان يطمع إلى أن يكون أكثر مما هو، يريد أن يكون أكثر اكتمالاً، فهو لا يكتفى أن يكون فردًا منعزلاً، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى (كلية) يرجوها ويتطلَّبها، إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلاً، وأقرب إلى العقل والمنطق، وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها، إنه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يده".

أرنست فيشر

التحول السياسى والعلمى

كانت مصر تعيش فترة تاريخية حافلة بالأحداث الجسام والتحوُّلات السياسية التى أتاحت الفرصة أمام جيل ليقف ويقول كلمته ويصنع علامة فارقة فى التاريخ.

فبعد التدخُّل الفرنسى القوى والحضارى المزعوم والذى كان هدفه الأساسى الفرنَسَة للشعب المصرى (والذى لم يستمر سوى ثلاث سنوات)، والتدخُّل الإنجليزى الذى كان على العكس تمامًا فزاد فى عزلة البلاد حتى تكون مجرد مزرعة ومكان لإمداد إنجلترا بالمواد الخام والذى استمر يستنزف خيرات البلاد لمدة طويلة (سبعين سنة) نجد حركات تحررية تتصاعد من الداخل ومطبوعات سرية تحث على النضال والتحرُّر.

ورغم التعنُّت وإغلاق بعض المدارس، واستغلال قانون المطبوعات ووضعها تحت المراقبة، نجد بارقة أمل تتمثَّل فى إنشاء أول مدرسة للفنون الجميلة عام ١٩٠٨ وتولى الإدارة بها أساتذة أجانب، وتدريجيًّا بدأ المصريين يأخذون فرصهم فى التدريس بالمدرسة إلى أن تولَّى الفنان محمد ناجى منصب عميد الكلية فى عام ١٩٣٧، وقد كان هدف الجيل الأول تأصيل كل ما هو مصرى، والعودة إلى الفن المصرى القديم، لقد كان بمثابة اتجاه قومى وربط الثقافة بتراث الأجداد.

أما فى الفترة من منتصف الثلاثينيات وحتى ما قبل ثورة ١٩٥٢ توالت على مصر حكومات عدة، يتم اختيارها من قِبل السلطة الإنجليزية وبالتالى معادية للشعب ومصالحه.

وفى فترة الأربعينيات بدأت تتكوَّن التجمُّعات والجماعات الفنية وتعلن أهدافها وعوضًا عن النزعة الذاتية يترابط الجميع فى محاولة للتعبير عن واقع المجتمع والثورة على الأوضاع السياسية والتعبير عن ذلك فى أعمالهم الفنية، إلى أن حدث الانقلاب الثورى المنتظر وحقق لأولئك الفنانين أملهم فى وطن حر مستقل، والانفتاح على عصر العلم بشخصية مصرية خالصة.

(أ) فن الجزَّار قبل ثورة يوليو١٩٥٢

وجود الفن يرتبط دائمًا بالظروف الاجتماعية، وهذه هى رسالة الفنان حتى يتكامل مع مجتمعه، ولا يصبح منعزلاً عنه، فكلما كان الفنان له دور فى مجتمعه عن طريق فنه كان هذا الفن راسخًا فى وجدان شعبه، وذلك عن طريق التعبير عن قضايا المجتمع ليس بالطريقة المباشرة، ولكن برؤية الفنان التشكيلية.

"وقد انعكست التحوُّلات السياسية على حركة الفن المصرى الحديث عبر مسارها الطويل بدرجات ومستويات مختلفة، منها ما هو إيجابى، أخصب الرؤى البنيوية للإبداع الفنى، وربطه بإيقاع العصر الحديث، وأفسح الطريق لانبثاق إشراقات جديدة فى أعمال الفنانين المصريين، مع احتفاظهم بخيوط الاتصال مع المجتمع عبر مستويات تعبيرية والتحامية تتراوح بين الالتزام بقضايا المجتمع، والحلم بتغييره، أو تثويره، أو رُقية، وبين الغوص فى عالمه السفلى، والبحث عن هويته المتميزة من خلال معطيات الزمان والمكان، بدلالاتهما الأسطورية والاجتماعية والجمالية، ومن هذه الانعكاسات ما هو سلبى، طبع الحركة الفنية بطابع شكلانى منعزل عن المجتمع"(١).

ويحقِّق الجزَّار بغوصه فى أعماق الثقافة الشعبية خطوة مهمة، فهذا البحث المستمر جعله فى حالة من الثورة ضد المجتمع وأحواله، ثورة على الحكومات التى توالت على مصر ولم تفعل شىء حيال الاستعمار، إنه فرد من المجتمع ثائر، يحاول أن يصل صوته إلى أكبر عدد من الأفراد، ليلفت أنظارهم إلى طريق التغيير بدلاً من الاستسلام الذى كانوا يعيشون فيه.

---

١) عز الدين نجيب: التوجُّه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر - ص٤.

وإذا كان هناك الكثير من المعتنقين لفكرة ذاتية الفن المغرقة والمنغلقة على الفنان، فإن الفنان محمد ناجى كان له رأى آخر يتفق مع تحقُّق الفنان وانتمائه للمجتمع، يقول فى أحد أحاديثه فى أتيلييه الإسكندرية عام ١٩٣٥: "لقد حان الوقت لنؤكِّد أننا لم نعد تـابعين لأحد أيًّا كان، فى ذات اللحظة التى تعلن فيها الثقافة الغربية أنه لم تعد هناك مدارس، بـل مجرد أفراد، وهذا يعنى بعبارة أخرى: انهيار برج بابل، غير أن الحياة بداية تتجدَّد إلـى ما لا نهاية، فالفن القائل اليوم بأنه وليد الفردية بلا حدود يقدِّم نفسه فى صـورة حـالات نفسية، واعترافات، وأنه متجزِّئ لكنه ينبئ عن ميل خفى للبناء ساعيًا للارتبـاط بالهيئـة الاجتماعية، فينبغى أن يكون الفن– أى فن– إشباعًا لحاجات معينة"[1].

وقد تكون إحدى هذه الحاجات هى تحقُّق الفنان رغبة منه فى أن يكون عضوًا فاعلاً فى المجتمع وربما رغبة منه فى الخلود كما قال أراجون[2] "كل إنسان يحتفظ فى قـرارة نفسه برغبة دفينة، وهى أن يبقى منه شيء يحيا من بعده، ويترك أثرًا منه".

"إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثِّل الإنسانية بقدر مـا يـتلاءم مـع الأفكـار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع مطامع هذا الوضع، لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا المدى، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحدَّدة لحظة من لحظات الإنـسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطوُّر متصل، ولا يجوز لنا أن نقلِّل من مـدى الاسـتمرار عبـر الصراع الطبقى على امتداده، وذلك على الرغم من فترات التحـوُّل العنيـف والتقلـب الاجتماعى العميق. إن فكرة الحرية وإن كانت تساير دائمًا ظروف وأهداف طبقة محدَّدة أو نظام اجتماعى معيَّن، فهى مع ذلك تتحوَّل إلى فكرة شاملة، كذلك الفن فإنه مهما يكن وليد عصره فهو يضمُّ قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية"[3].

وقد كان عبد الهادى الجزَّار– شأنه كشأن كل مصري– غيورًا على بلده، يريـد أن يخلِّصها من براثن الاستعمار، ويحلم بظلال الحرية ترفرف على ربوعها، وهو فى كـل ذلك يحاول جاهدًا أن يتفاعل مع الأحداث المتوالية التى تمرُّ بهـا بـلاده، ويتـأثَّر بهـا مجتمعه.

---

[1]) عز الدين نجيب: التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر - ص١٥.
[2]) روجيه جارودى: واقعية بلا ضفاف - تقديم "أراجون" ترجمة "حليم طوسون" - مراجعة "فؤاد حداد" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الأسرة - سلسلة الأعمال الفكرية - ١٩٩٨ - ص١٥.
[3]) أرنست فيشر : الاشتراكية والفن - ترجمة أسعد حليم - دار القلم بيروت - لبنان - الطبعة الثانية - ١٩٨٠- ص١١.

ولقد فتح الجزَّار عينيه على الحياة فوجد مستعمرًا محتلاً ينهب خيرات بلاده، ويضطهد أبناءها، وقد حملت شخصيته- رغم هدوئه الظاهر- ثورة متأجِّجة، ومشاعر وطنية ملتهبة، ومن ثم فقد أخذ يفتِّش عن سبل الخلاص، والطريق إلى الحرية، ومن ثم فقد تفاعل مع الخمائر الثورية فى محاولات جادة تهدف إلى إيقاظ الشعب من رقدته، وقد انعكست هذه الروح الوطنية الصادقة على لغته التى تحوَّلت إلى لغة خطابية، ومن أقواله: "إن الفن أحد أسلحة الجماهير فى معركتها من أجل الكفاية والعدل". والفنان الصادق لا ينفصل عن أحداث عصره، ولا يملك تجاهلها، فقد كانت أعماله نتاج فكر فلسفى يهتم بالكون والإنسان، ونظرًا إلى حالة البلد آنذاك فقد اتجه تفكيره واهتمامه تجاه السياسة، حيث كان هذا الاتجاه سائدًا بين الشباب، كما كان لأستاذه أيضًا الفضل فى ذلك، فقد كان الأستاذ يبثُّ روح الحماس فى تلاميذه، ويسقيها لهم مع مبادئ الفن.

ثم يصل به الانتماء إلى توحُّد وجوده فى وجود الوطن، وجعل كل ما يمسُّ الوطن قضية له تمسه شخصيًّا، فيُعمل عقله ووجدانه فى حلها، "وإذا كانت السياسة هى فن خدمة المجتمع فالفنان يشتغل بها حين يعالج مشكلات المجتمع فى فنه" كما قال توفيق الحكيم[١]. ونجد أن فن الجزَّار كان نابعًا من البيئة الاجتماعية متأثرًا بها وقائمًا على الأوضاع السياسية المحيطة ومدى تأثُّره بها، لقد عمد إلى غمس آرائه الخاصة فى الموضوعات الاجتماعية، وكل ما تكتسى به مشاهده من غرابة ودمامة هو جزء من شرح هذا الواقع المشوَّه.

إن اختيار نماذج الشعب من المجاذيب، والمجانين، لأن الولى أو المجذوب لا يهتمُّ بإشكالية العالم وهموم الجماعة، وهذا ما حدث فى تلك الفترة حيث إن الشعب كان اتكاليًّا لا يستطيع تغيير أى شيء، أما إذا تغيَّر الحال فذلك من عند الله، وهم فقط يجلسون ينتظرون، وذلك مما رمز له الجزَّار فى لوحاته بالسحلفاة.

"وربما رقت هذه النبرة واكتست إيقاعًا وئيدًا ناعمًا نوعًا ما عندما عبَّر الجزَّار عن منجزات ثورة ١٩٥٢ مع احتفاظه بالخطِّ الدرامى الأسطورى المليء بالرمز والفنتازيا، حيث لم يترك للعقل وحدة قيادة قاربه، بل كانت هناك دائمًا المناطق المجهولة له فى الحياة والإنسان التى تغلفها روح الملهاة والمأساة متداخلين"[٢].

[1]) كلمات عاشت - مجلة الهلال - دار الهلال - العدد التاسع السنة ٧٣ - أول سبتمبر ١٩٦٥- ص١.
[2]) عز الدين نجيب: فنانون وشهداء - ص ٣٧.

ولقد كان الاتجاه الأكبر أثرًا- فى مجال الفنون التشكيلية- هو الميل إلى تكوين الجماعات الفنية، ربما كنوع من الخلايا الثورية، وتسابق الجميع فى الاتجاه إلى السريالية كتوظيف للهذيان اللاواعى والهلاوس التى تبدو مشتقّة من الحرب المشروعة ضد قوى الطغيان. "ذلك أن هذه المدرسة كانت تمثّل فى أوربا - خصوصًا فرنسا - الفكر التقدُّمى، وترتبط بالتمرُّد على الرأسمالية والاستعمار وعلى مشعلى الحرب، وكانت- نظريًّا- تعقد زواجًا مع الماركسية وبالتحديد مع التيار التروتسكى فيها"[1].

وبدأ ظهور بعض التيارات التى تتجه مباشرة نحو الاتجاه الاشتراكى كحل لسيطرة الاستعمار ورأس المال والإقطاع بهدف الوصول إلى عدالة التوزيع والمساواة الواجبة فى الحقوق والواجبات بين فئات الشعب المختلفة، وقد كان للمثقفين- كعهد المجتمع بهم فى كل العصور- دورهم البارز فى إشعال شرارة الكفاح وتغذيتها، حتى تتحوّل إلى لهب يكتوى بناره أعداء الشعب.

فالمثقفون دائمًا هم التعبير عن حركة الغليان فى المجتمع بأقلامهم أيًّا ما كان التوجُّه، ولم تكن مصر فى معزل عن الأحداث السياسية والثقافية العالمية، فقد كانت موجات القهر والاضطهاد تلطم شباب الفنانين والمثقفين، وتخلق فيهم روح التمرُّد والمقاومة والرغبة فى الإصلاح "عندما عمَّ مصر مناخ يسوده الشعور بالإحباط والقهر الذى يعانى منه السواد الأعظم من الناس، وحين تأكَّد تفاوت المسافة بين قلَّة غنية، وكثرة تواصل حياتها بالكاد، فى ظلِّ هذه الظروف تناول فنانو الجماعة موضوع الحياة الشعبية وقاموا بدورهم، ولم يكن هذا الدور دور المصلحين الاجتماعيين ولا الزعماء السياسيين، فليس ذلك دور الفنان أصلاً، ولكن دورهم كان تعرية هذا الواقع وفضحه من خلال أعمالهم وتقديمه بكل غلظته وجفائه، دون ذلك التذويق الأكاديمى، وأيضًا دون خطابية مقيتة، وعرفت الحركة الفنية منذ ذلك الحين وعلى أيدى هذه الجماعة ذلك النوع من التصوير الخشن المفعم بالرموز والأحجبة، ورموز السحر، وأبطال الأساطير الشعبيين، ورجال مستمدُّون من الواقع المحيط بهم، بقوامهم القزمى، وأيديهم الغليظة، وملامحهم القاسية، ونظراتهم الساهمة الواجمة، ولم يكن ذلك النوع من التصوير- بروح الهمود والاستسلام التى تسوده- إلا تجسيدًا تشكيليًّا لواقع تلك الطبقات الدنيا فى الأحياء الشعبية"[2].

---

[1]) عز الدين نجيب: التوجُّه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر - ص ٤١.
[2]) محمد سالم: مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر - رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة الإسكندرية- كلية الفنون الجميلة - ١٩٧٥- ص١١٤ و١١٥.

ومع رياح الحرب العالمية الثانية دخلت إلى مصر الكثير من الأفكار الثورية التى اعتنقها الشباب، ودخلت معها أفكار جديدة عن الفن وقضاياه كمذهب السريالية الذى كان رد فعل للحرب وكيف يجب علينا إدراك ما فاتنا؟

(ب) ثورة يوليو وأثرها على فن الجزَّار

لقد كتب عبد الهادى الجزَّار رأيه الخاص فى الشيوعية على الاسكتش المسمى "دعني أعيش في السحر الذى أحبه"، وهو الاسكتش الذى رسمه بالحبر، ويرجع تاريخه إلى عام ١٩٥٣ قال فيه: "لا يهمنا أن تكون الشيوعية مرحلة تطوُّر، ولكن الذى يهمنا أن الشيوعية مرحلة انحلال مريع، ولكنها نبهتنا إلى شيء عظيم وهو البحث فى مادة الروح والإحساس، ولذلك فإننا لا نحارب الشيوعية لأننا ضد نظم اقتصادية معينة، ولكن لنبنى أسسًا جديدة، لم يرها الإنسان قبل ذلك".

وبهذه المقولة يلخِّص موقفه من الشيوعية وهو يعلن صراحة كراهيته لها وحربة ضدها، وربما كان موقفه هذا مختلفًا عن مواقف بعض أقرانه وأبناء جيله، الذين انساقوا إلى الفكر الاشتراكى، وجرفهم تيار الشيوعية ظنًّا منهم أنه الطريق الأمثل إلى خلاص المجتمع ورقيه، ومهما كان هذا الرأى أو ذاك فقد ظلت "وجهات النظر الأساسية فى الفن موضع صراع وجدل، وأخذ ورد، وقد حاول بعض المفكرين أن يستغلوا الأخطاء التى وقعت فيها الدولة– فى بعض التطبيقات الاشتراكية– ليطالبوا الفنان بحرية مطلقة موهومة، كما حاول بعض الناس أن يفرضوا على الفنان قيودًا لا تتفق مع طبيعة الإنسان الحر الخلاق، وكم دار (وهنا فى مصر أيضًا) من حوار حول الالتزام، وحول قضية اللغة، وحول مذهب الفن للفن، كما تردَّدت أصداء للجدل الواقعية والواقعية الاشتراكية، وحول سلطة الدولة ومداها، وحق المجتمع إزاء الفنان المتفرد"(١).

ومن آراء الجزَّار عن الاشتراكية هذه السطور من أوراقه الخاصة والتى قال فيها: "اشتراكيتنا نابعة من تجربتنا الثورية الاجتماعية لخلق مجتمع سليم قائم على الكفاية والعدل، ولذلك فالفنان الاشتراكى يجب أن يكون على وعى بالمثل الجديدة فى هذه الاشتراكية، وأن يناضل من أجلها، ويؤمن بها، ويعمل على توصيل مبادئها، ومبادئ الميثاق إلى تعبير صادق".

---

(١) أرنست فيشر: الاشتراكية والفن - ص ٩.

وكان البحث دائمًا عن صيغة ملائمة للتطبيق فى المجتمع الشرقى تتوافق مع المد الاشتراكى الجارف.

لقد كان النموذج الماثل أمام الجزّار ورفاقه حين اجتمعوا على إنتاج فن قومى يعكس حالة مجتمعهم وأفكارهم هو المدرسة الاجتماعية المكسيكية التى ظهرت بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وانتشار الفن الاشتراكى، وقد دعت إلى توظيف الفن من أجل زيادة الوعى الاجتماعى، وذلك من خلال تمجيد العمل وتسجيل منجزاته فى شتى الميادين، والدعوة إلى الأخذ بالأسباب العلمية فى بناء المجتمع.

"فالفن الاشتراكى هو ذلك الطراز من الأساليب الفنية التى تقترن بحرية التعبير عن مضمون حياة الأمم فى صورتها الإنسانية الديمقراطية والشعبية المنطوية على الكفاح الوطنى والمآثر القومية، وما يجيش فى حياة الشعوب من الآمال والأهداف، كما يعبر عن ذلك الصراع القائم بين ماض خامل متعفن وحاضر ثورى مفعم بالعمل والنشاط والحركة الخلاقة"(١).

وقد كانت هذه المدرسة مرتبطة أولاً بحالة المجتمع وكانت موجَّهة إليه، ولقد استقرأ الجزّار ورفاقه هذه القضية، وأخذوها على عاتقهم، ومنهم من كان فنه بالكامل موجهًا إلى المجتمع، ومنهم من نجح فى ذلك التوجُّه فى مرحلة من مراحله الفنية.

لقد عثر على نموذج تحضيرى من مجلة بعنوان "الفن الثورى" كان الجزّار يحاول إصدارها وذلك في عام ١٩٥٧ حيث وضع تخطيط الغلاف والصفحة الأولى وبدأ بكتابة عناوين الموضوعات إلا أنه لم يستكملها.

ولم يجد التيار الاشتراكى أرضًا خصبة فى مصر، بل "واجهت الحركة الاشتراكية فى مصر مقاومة شديدة، خصوصًا خلال فترة الحرب العالمية الثانية وحتى قيام ثورة ٢٣ يوليو، حيث تبنَّت الأفكار الاشتراكية كطريق للإصلاح السياسى والاجتماعى، وقد تبلور ذلك فى القوانين الاشتراكية عام ١٩٦١، وفى تكوين الاتحاد الاشتراكى"(٢).

لقد كان لثورة ٢٣ يوليو أثرها الكبير الملموس. ولم يقتصر الأمر على التحوُّل فى نظام الحكم من الملكية إلى النظام الجمهورى، وما تبعه من صدور قرارات التأميم،

[1]) حسن محمد حسن: الفن فى ركب الاشتراكية - دار المعارف- ١٩٦٦- ص١٤.
[2]) حسن محمد حسن: الفن في ركب الاشتراكية صـ٢٧٠.

والقرارات الاشتراكية التى استهدفت فى المقام الأول القضاء على الإقطاع، والاحتكار، وسيطرة رأس المال على الحكم، وتحقيق المساواة، والعدالة فى التوزيع، بل تعدى التغيير كل ذلك حتى وصل إلى كل كبيرة وصغيرة فى المجتمع، وامتد ليشمل كل أفراد الشعب بمختلف فئاته ومستوياته الثقافية والاجتماعية.

"وكان لهذه الثورة تأثيرها الكبير على المثقفين والمبدعين، ومن بينهم عبد الهادى الجزّار الذى تحول من نقد المجتمع إلى الإشادة بالتغيير الذى سار فى ركابه مشاركًا فيه، متحمسًا له، ومحتفيًا به، فأنتج الكثير من أعماله مثل لوحة الميثاق (عام ١٩٦٣)، ولوحة السلام (عام ١٩٦٥) كما أنتج مجموعة لوحاته واسكتشاته التى تناولت الإنجاز الضخم المتمثِّل فى السد العالى، حتى إنه فاز بجائزة الدولة التشجيعية فى عام ١٩٦٥ عن لوحته "السد العالى" قبل رحيله بعام واحد.

أما رأى لجنة الفحص التى أعطت عبد الهادى الجزّار جائزة الدولة التشجيعية ٦٤، ١٩٦٥ فإن حيثيات الحكم على فنِّه فى مجموعة الأعمال الخاصة بالتطور التقنى والتصنيعى لفترة من أشد فترات التطوُّر التى مرت بها مصر تنص على الآتى: إنه يمتاز امتيازًا واضحًا بشخصيته كفنان مصرى مرتبط ارتباطًا قويًّا بالبيئة المصرية فى انتقالاتها الجديدة، وهو متطوِّر فى حياته الفنية، لا يتوقَّف عند تيار معين، بل يشق طريقه للأمام فى ثقة سوف تدفعه إلى النقطة التى تستحقُّها موهبته.

والتعبير عن الواقع الاجتماعى يتحقَّق من خلال لغة يفهمها المجتمع، لغة مشترك فيها الجميع، الرجل البسيط والإنسان المثقَّف، ليتحقَّق هذا التعبير كان لا بد من التحدُّث بلغة الموروث الشعبى، والتنقيب فى أعماقه، وسبر أغواره، وامتلاك زمامه حيث إن "التعبير عن البعد الخرافى للحياة الشعبية هو الوجه الآخر للواقع الاجتماعى المتدنى فى مصر، ومن ثمَّ فإنه تعبير يحمل فى طياته معنى الكشف، والتعرية، والنقد، ولا يحمل معنى التكريس لما فيه من قيم، وإن كان مضمخًا برحيق البيئة المصرية، وصدق التعبير عن حال الشعب، مما أضفى عليه من الناحية المضمونية حسًّا إنسانيًّا حانيًا على هؤلاء البشر، يثير تعاطفنا معهم وليس إدانتنا لهم ونفورنا منهم، خصوصًا وقد اكتسب هذا التعبير جمالاً فنيًّا خاصًّا مستمدًّا من جمال الإرث الثقافى الشعبى، ومن الروح الخيالية، والأسطورية التى ينضح بها"(١).

---

[1]) عز الدين نجيب - التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر - ص٤٦ و٤٧.

وهذا ما أكسب أعمال الجزَّار رحيقًا خاصًّا جاذبًا الشعب المصرى بمختلف طبقاته حول مائدة فنه الزاخرة، ولكن ليس بالموتيفات الشعبية، وإنما بالاستيعاب لها، وصهرها، وإفرازها بعد ذلك فى صورة تتحدى الزمن معلنة أنها تعبِّر عن هذا الشعب.

(ج) الجزّار وثورة التصنيع والانفتاح على العالم

"الفنان على سبيل المثال عندما يصوِّر أحداث ثورتنا التحريرية وما خضناه من المعارك التى أحرزنا فيها باهر الانتصارات فهو فنان اشتراكى، وعندما يقوم بتصوير الأمجاد التاريخية العربية والقومية، فإن هذا الإنتاج يعد فنًّا اشتراكيًّا. وكذا عندما يعمل على تسجيل الحركة التصنيعية، وكل ما يتصل بوحدة البناء الفكرى والفنى، فإن هذا الاتجاه يرمى إلى نزعة ذات طابع اشتراكى"(١).

بالنسبة إلى الفن والسياسة فهناك من يرفض من الفنانين الخضوع للحالة السياسية لبلده حيث يرفضها ويتمرَّد عليها، وبالنسبة إلى أفلاطون فالدلالة الفلسفية تؤكِّد اتجاهًا إلى الثبات، والاستقرار، والحفاظ على الأوضاع القائمة بالفعل، ورفض أى تغيير.

وكان يؤكد النماذج والقوالب الثابتة التى لا تتغيَّر حيث يريد الضمان للحضارة بالاستقرار والرسوخ احتذاء بالحضارة المصرية القديمة، حيث شاع عنها النماذج المحدَّدة والمقاييس التى لا يجب الانحراف عنها، والقواعد التى يجب اتباعها، وهو بذلك أراد أن يضمن الصمود للحضارة.

إلا أن هناك نماذج من الفنانين خرجت بلا شك من هذا القالب، وتمرَّدت عليه، وعبرت عن رفضها للحالة السياسية للبلد رغبة فى إصلاحها.

لقد تحول الجزَّار من نقد المجتمع إلى الإشادة بالتغيير بعد ثورة يوليو، والتغير فى الأوضاع لم يغير فنه، أو مبادئه، وجسَّد فيه أمانيه، وأحاسيسه، وانفعالاته، وحماسه، وحين توجه الجزَّار إلى التقدم العلمى ساقه هذا التقدم إلى التساؤل عن مصير كل واحد منا، واتجه إلى فكرة بداية الكون مرة أخرى، ولكن هذه المرة عن طريق الفضاء.

وكان من الطبيعى مع قراءات الجزَّار العلمية المستمرة، والمتتبعة لكل حديث فى عدة مجالات أن يتجه إلى الفضاء الخارجى، ربما أعاد ذلك فى نفسه السؤال عن نشأة

[1]) حسن محمد حسن: الفن فى ركب الاشتراكية - ص١٣٠.

الكون، التى كانت محورًا أساسيًّا فى تفكيره، بدأ بها أعماله الفنية، ولم تفارقه، ومبحثًا من مباحث فكره عن الوجود، وكيف نشأ؟

لقد تتابعت الاكتشافات العلمية وتضاءل الدور الذى يمثله الإنسان فى العمل، وحلَّت محله الآلة، واتجه تفكير الجزَّار فى هذه الفترة إلى عكس هذه الصورة فبعد أن كان الإنسان هو البطل الأساسى فى العمل الفنى فإنه فى هذه المرحلة قد صوَّره ضئيلاً متضافرًا، ترسًا ضمن تروس هذه الماكينة الآلية.

لقد كان يتابع عصر الآلة بكثير من الشغف، واحتلت الآلة المكانة الأولى، لكن حتى مع كل هذا نجد رمزًا، أو طوطمًا، أو حتى حجابا منزويًا فى أحد أركان هذه الآلة!! دليل على أنه لم يتخلَّص تمامًا من الموروث الشعبى المتأصِّل بداخله حتى لو كان هذا الانعكاس فى صورة رمز منزوٍ هنا أو هناك، كان يستعين بالقرآن الكريم فى إبداع هذه العوالم وفى بعض الآيات التى تتحدَّث عن الكون، ونشأته، والأجرام السماوية، وماهيتها إلى جانب الكتب العلمية التى لم تفارقه دومًا.

قد عاش الجزَّار بيننا بأعماله التى تخاطب وجدان هذا الشعب فى جميع مراحله الفنية التى واكبت عصره سواء قبل ثورة يوليو أو بعدها، سواء رصد مظاهر الجهل فى المجتمع والالتجاء إلى الخرافة، أو مظاهر العلم والانفتاح على العالم وغزو الفضاء.

مراحل الجزّار الفنية

" وليس المعنى الذى ينطوى عليه العمل الفنى مجرد أثر يرتدُّ فى نهاية الأمر إلى تلك الموضوعات التى يعبِّر عنها، وإنما المشاهَد فى العادة أن الموضوعات التى يعبر عنها العمل الفنى سرعان ما تستحيل إلى علامات أو رموز فتكتسب عمقًا ويجعلها تخدم التعبير الكلى".

زكريا إبراهيم

مراحل الجزّار الفنية

هناك بعض الوقائع التى يرويها لنا الفنان نفسه عن لوحاته وللأسف ليست كثيرة ولكنها كافية لنعرف منها أن هذا الفنان لم يكن يهمل أى عنصر حتى لو كان صغيرًا فيسجل فى مذكراته كل بادرة وكل تفسير، والغرض منه، وفلسفته هو نفسه، وبالتالى فكره أيضًا، لقد تميز الجزّار منذ البداية بشخصيه مستقلة متمردة على قيود الأكاديمية، وقد كان من الأفضل تتبُّع الأعمال والتعليق عليها وفض الاشتباك بين الأبعاد التى أثرت فى شخصية الفنان. لقد كتب الجزّار السطور التالية شارحًا الإحساس بالرسم وعلاقة ذلك بالمتفرج الذى يشهد العمل وهو مكتمل، وكيفية العلاقة بين الفنان، واللوحة، والعناصر التى يتأثَّر بها، وذوبان كيانه فى الوجود.

"عندما يلمس القلم أو الفرشاة سطح الورقة ويبدأ فى التحرُّك يبدأ الخلق وإنها لأصعب بداية- وعندما يرى الشخص المتفرِّج الصورة النهائية فإنه يعتقد أنها خلق جديد- ولكنها ليست كذلك- ولكن محور الخلق هو من وقت تحرُّك القلم، وعندما يرى الشخص هذا الوجود الحقيقى بأرضه وسمائه وحيواناته، إلخ، فإنه يعتقد أن هذا هو خلق، أى أنه يعتقد أن الطبيعة التى يراها ويحسها هى شىء مخلوق مع أنها ليست كذلك- ولكن الخلق الحقيقى يبدأ حيث يبدأ الوجود وينتهى حيث ينتهى الوجود- والفنان لا يدرى كيف بدأ الصورة وكيف انتهى منها- ولكن كلاً من الصورة والفنان قطعة واحدة، فالصور المختلفة تذوب فى نفس الفنان- والفنان يذوب فى أعماله الفنية- وهو شبيه فى هذا بالكون، فالروح تذوب فى المادة- والمادة تذوب فى الروح".

لقد كان الجزّار حريصًا على تقسيم وتنظيم مراحل العمل الفنى، وذلك نابع من شخصيته المنظَّمة التى تمتَّع بها، وقد ذكر هذا التقسيم فى مذكراته الشخصية. "العمل الفنى ينقسم إلى ثلاث مراحل: الأولى الرؤيا السريعة أو فهم الشيء، الثانية استجابة الإحساس لهذا الشيء المفهوم، الثالثة استجابة المتفرِّج لمحتويات العمل الفنى.

بالإضافة إلى الملاحظات السابقة فإن الجزّار يستكملها بمجموعة من الملاحظات عن الخلق الفنى بعد أن قسم العمل الفنى إلى المراحل السابقة وفيما يلى نستعرض ملاحظات نقلاً عن مذكرات الجزّار عن **<u>الخلق الفنى</u>**:

- يجب اختزان أكبر كم ما يمكن من الأشكال، والخطوط، والألوان حتى تستطيع الذاكرة أن تسعف اللاوعى عند التعبير البلاستيكي (التشكيلى).

- لا يوجد قانون معين لاتجاهات الظل والنور، بل يكون ذلك تابعًا للكتلة والخط فى المجموع، أو بعبارة أخرى لا يوجد ظل ونور، بل يوجد غامض وواضح يتبع الانعكاسات النفسية لا الانعكاسات الضوئية.

- التمكُّن من التعبير البلاستيكى فى سرعة وغير تردُّد يؤدى إلى زيادة نجاح الصورة، إذ أن الحالة النفسية لا تدوم طويلاً، فكلما كانت إمكانيات التنفيذ البلاستيكى كبيرة يستطيع الفنان اجتذاب الفكرة النفسية من أعماقها قبل أن تندمج فى حالة نفسية أخرى، وهذا هوالسر فى أننى لا أستطيع أن أعود إلى صورة لى قديمة حتى أكملها بلاستيكيًّا، إذ أن الحالة النفسية الواحدة لها مرادفاتها الشكلية الخاصة بها وليس معنى ذلك تغيير الشخصية الفنية فى مجموعها إذ أن الشخصية تتكوَّن من هذه الحالات النفسية كلها، وهذا هو السر أيضًا فى أننى لا أستطيع إعادة صورة رسمتها قبل ذلك، إذ أن ذلك يفرض إلغاء الحالة النفسية الجديدة، والتجرُّد منها، أو الرجوع إلى الحالة النفسية القديمة، وهذا محال، وهذا هو السر أيضًا فى أن العنصر الواحد المتكرِّر فى جملة صور، لا يكون ذا طابع واحد أو قيمة واحدة، بل يتحتَّم أن يكون متمشيًا مع باقى العناصر فى الصور المختلفة.

- الخيال العلمى من الأسس الكبيرة المهمة فى العمل الفنى، فهو خيال يعتمد على الذكاء والفهم الحقيقى للقوانين الطبيعية الكونية، والأوضاع الاجتماعية، ومكوِّنات النفس

الداخلية، وعلاقة كلٍ بالآخر، فهو ليس خيالاً يخضع لمجرد الواقع، وإلا لما كان هناك خيال بالمرة، ولكنه خيال مستمد ومكيف للواقع، فهو من الواقع المحسوس وإليه، والفرق بينهما مثل الفرق بين الرجل السياسى والفنان، فالأول يتصرف إزاء الواقع، ولكن الثانى يشكل الواقع كيفما يريد، فالأول عبد للواقع، والثانى سيد للواقع.

وفيما يلى نعرف رأى الجزّار فى ألوانه يقول: لا توجد ألوان مفضلة عندى فى مراحل الإنتاج المختلفة، ولكن توجد ألوان تختلف باختلاف الحالة المراد التعبير عنها، ومعنى ذلك أن الألوان مثل العناصر الموجودة بالصورة، وكما أن العلاقة بين هذه العناصر المكملة لبعضها هى علاقة سيكولوجية فكذلك الألوان، فكل لون داخل مساحة أو كل لون يأخذ شكل العنصر هو مكمل لمعنى العنصر فى حد ذاته، ومكمل لمجموع الألوان والعناصر فى الصورة، والمسألة تجمع بين ظهور الفورم ما لزم فى لون واضح محدد منسوج ومركب وبين التجريد الملون فى مساحة واضحة، وهذا خلاف ما هو شائع من أن تأكيد الفورم يكون على حساب اللون، وأن التجريد وتأكيد اللون يكون على حساب الفورم فهى عملية حسابية، (عملية) نفسيه دقيقة، فالفن الكلاسيكى يمتاز بإظهار الفورم التشريحى والتركيبى للكائنات ولكن اللون محدود وغير مسيطر، وفى الفن التأثيرى وُجد اللون البسيط معبرًا عن مظهر الضوء الذى يقع على الفورم لا الفورم نفسه، ثم أتى الفن التجريدى فأكد اللون العلمى المركبى المعبر فى حد ذاته عن الكيان الفكرى للإنسان وهو يقابل المذهب الوجودي- فى الفلسفة- فالفنان التجريدى يؤكِّد ذاته فى مساحة ملونة- ثم جاء اللون بعد ذلك ليعبِّر عن الفلسفة الإنسانية للعصر الحديث بواسطة اللون الواضح فى فورم واضح للجمع بين الذاتية والموضوعية، ولا يجعل الناحية الموضوعية تتغلَّب أو الناحية الذاتية تتغلب وإنما هو مزيج من الاثنين.

وعلى العموم فالألوان المسيطرة فى جميع مراحل إنتاجى هى اللون الأخضر والأحمر والأزرق- وهى الألوان الشائعة فى الحياة الشعبية، فاللون الأخضر يمثل الدين ومن الناحية التعبيرية هو رمز الهستريا والجنون (كما فى صورة المجنون الأخضر- ١٩٥١)، واللون الأحمر هو رمز للحالة الديناميكية والثورة، كما أن الألوان المحايدة هى رمز للاطمئنان والربط بين الدرجات المختلفة من الألوان الغالبة من أحمر، وأخضر، وأزرق، والألوان هنا جميعها مرتبطة بالـ Distortion فى العناصر المختلفة.

(أ) مرحلة الإنسان البدائى (ساكنو مدينة القواقع)

إنها مدينة كاملة خاصة بالجزّار بناها وشيدها وعاش فيها، ووصفها لنا، وصورها فى أعماله الفنية. كان الجزّار دومًا فى حالة بحث مستمرة عن أصل الإنسان وكيف جاء؟ وكيف عاش الإنسان الأول؟ إلى أن وصل التساؤل إلى ماهية الوجود، وليدرك الحقيقة ظل يبحث فى هذا المبحث الوجودى ليصل إلى المعرفة حتى إن كانت معرفة مطلقة، إن الفنان على طول مشواره يسلك دروبًا شتى ليعرف، ليدرك، ليفهم ويفسر الظواهر من حوله فى محاولة منه لتحقيق ذاته.

لقد أخذ الجزّار يراجع تاريخ الإنسانية ونشأة الحياة، فراح يصوِّر الشخصيات وهى تخرج من الأرض، ومن البحر، ومن القوقعة، ومن البئر، ولهذا أطلق عليه أستاذه "فنان القواقع"، ولم يكن هذا هو السبب فى تسمية حسين يوسف أمين للجزار بهذه التسمية، ولكن لإيمان الجزّار الشديد بأن القوقعة هى سر الحياة، وكتاباته التى وجدت فى مذكراته تدل على شغفه بها لدرجة الهروب من العالم الخارجى والراحة بداخلها فى مدينة خاصة بها.

ولم تكن هذه الأعمال مجرد محاولة ولكن هى رحلة داخل هذه الحياة البدائية وذلك لاستغراقه فى هذه الحياة ودراستها ولم يكتفِ بهذا فقط فقد كان يدرس الفن البدائى.

استمر هذا القوقع على طول فترات الجزّار الفنية لم يتخلَّ عنه قط حتى فى مرحلة التقدُّم العلمى فهو السر، وهو مفتاح لغز معرفة أسرار الوجود التى كان يبحث فيها الجزّار، كما يبحث فى فكرة النشأة والخلق، وعلاقة الطبيعة بالإنسان، وبداية وجوده ككائن حى على الأرض، وقد استلهم هذا من الفترة التى عاشها فى الإسكندرية فى نشأته الأولى، وهذه الفترة راودت الباحثين والمفكرين أمدًا طويلاً حيث الشغف لمعرفة بداية الخليقة، إن فكرة القواقع قد نبعت من خلال ثقافته المتصلة بالدراسات العلمية لتاريخ الإنسانية ونشأة الكون.

فى هذه المرحلة ظهرت مميزات شخصيته كفنان وسجّل فيها أروع الأحاسيس الفنية، وكانت عن الكون والإنسان كيف نشأ وكيف عاش فى هذا الوجود على مر العصور مع الطبيعة المجردة، فأخرج أعمالاً فنية نادرة كانت موضع الدهشة فى الأوساط الفنية فى مصر والخارج، وكانت أهم لوحاته فى هذه المرحلة: آدم وحواء، الإنسان والقوقعة، الكهف، والرجل البدائى، والكائنات، والأرض، وقد عرضت هذه الأعمال فى المعرض الأول لجماعة الفن المعاصر.

إنها عالم ابتدعه الجزَّار كما هو موضح من خلال مذكراته. لقد كتب يقول: "وليس هذا خيال مجرد، فإن (مدينة القواقع) بمساكنها الحلزونية، وشوارعها الصدفية، وسكانها الدود الإنسانى الأصفر يزحف داخل هذه المساكن، وقد امتلأت بطونه، وتفجرت شرايينه بالحيوية، إنها حيوية لا تعرف التقاليد ولا الحدود الزرقاء القاتمة، إن مدينة القواقع ليست شيئًا للتسلية أو هى من نسج الخيال المحض، إنها شىء كامل قد أخرجه لنا الفنان إلى حيِّز الوجود، إنها المكان الذى يستطيع أن يعيش فيه بكل هدوء لأن فيها تعويض لميكانيكية الحياة الجافة العادية فكلما زادت ميكانيكية العالم (ليس العالم المرئى فقط ولكن العملية الحقيقية للحياة) زاد الاستمتاع الروحى فى مظاهر هذا العالم، ولذلك يصبح العالم الداخلى للخيال ذا قيمه عظيمة بالتدريج، كما لو كان ذلك يعوِّض افتقار وجفاف الحياة اليومية، وقد حدثت بالفعل عملية التعويض هذه فى فترات تاريخية أخرى، وكان الفن فى هذه الفترات شيئًا غريبًا وغير مفهوم أيضًا كما هى الحال فى هذه الأيام، وليس هذا عيبًا فى هذا اللون من الفن الأرستقراطى الحسَّاس أو هذا الفن الخاص لأن المطالبة بأن يكون هنالك فن جماهيرى فقط هو إنكار للقيم الفنية الحقيقية، وإنكار للعبقريات أو أن أعمال شكسبير، وباخ، وجوته ليست من الفن فى شىء لأنها ليست مفهومه من رجل الشارع أو الفلاح- إننا لا ننكر أن هنالك فنًّا واقعيًّا شعبيًّا، ولكن لا بد أن نضع كلاً من هذا الفن والفن الخاص (السرياليزم) فى درجته، هذا من ناحية المكانة التى يجب أن يأخذها كلٌّ من هذين الفنين بالنسبة إلى المجتمع، أما من ناحية مقدرة كلٍّ من هذين الفنين فى توجيه النظام الاجتماعى فتختلف باختلاف شخصية كل منهما".

ومن إحدى محاضرات التكوين كتب الجزّار: "أعطيت لكل طالب قوقعة (القواقع مختلفة الأشكال والألوان)، وطلبت منهم تلمُّس النظام الموجود بها، والقانون المسيطر على أجزائها فهى بمثابة منزل لكائن حى لفظته أمواج البحر إلى الشاطئ وسخونة رماله، وطلبت إليهم رسم القوقعة لتفهُّم تكوينها الطبيعى وزخارفها".

وهكذا ترى مدى تأثُّر الجزّار بالقوقعة وعالمها، إنه البحر وتأثير النشأة عليه الذى كوَّن فكره وفنَّه وتعلُّقه بهذا العالم وبحثه فى كائناته، وأكثر هذه الكائنات رقة هى القوقعة التى تحمى الكائن الذى بداخلها، هذه القوقعة المختلفة الأشكال الدقيقة التكوين والخطوط، إنها العالم بأسره لدى الجزّار.

وقد احتفظ إيميه آزار بوثائق عن الفنان في أثناء سؤاله الذى وجهه ضمن الأسئلة في البرنامج الإذاعى سنة ١٩٥٠ للإذاعة الفرنسية، وقد كتب الجزَّار في الوثيقة بخط يده يردُّ على السؤال التالي: هل بلدة الإسكندرية لعبت دورًا في إنتاجك؟ فيرد الفنان: "ولدت في الإسكندرية وعشت في حى من أحيائها الشعبية (القباري) فكان لذلك أكبر الأثر في إنتاجي بعد ذلك، لأن ذلك هو حى العمال والطبقات الفقيرة فكانت عيني منذ الصغر تقع على عمال أرصفة الفحم وهم من أهالى الصعيد النازحين إلى الإسكندرية، وكنت أراهم وهم يفرغون شحنات الفحم داخل المراكب والصنادل، كما كنت أراهم وهم عائدون إلى الحي وقد كست وجوههم طبقات الفحم السوداء، وكانوا ينظرون كالأشباح الضامرة، وهم يحملون المقاطف.

وكنت ألاحظ عمال الملح بين أكياس الكيماوى والأرض تبرق من تحتهم وبجانبهم البحر والصيادون، وقد لفحت الشمس بشرتهم فصار لونها أحمر قاتمًا ولكن الشرايين تجرى من تحتها مملوءة بالدماء، وكنت أرى على وجوههم علامات الصبر وقصة الكفاح الطويل مع البحر، ومع البشر، ومع القدر، وظهر ميلى بعد ذلك إلى التعبير عن الكتل البشرية في المراحل الأولى، ومنها صورة المجتمع الأول (سنة ١٩٤٦) في الرسومات بالحبر الشينى التى تمثل الإنسان داخل الأعشاش معلقة على الشجر بيوت من أعواد الغاب (البوص) أو داخل وبجانب القواقع وكأنهم حشرات تلد، وتتكاثر، ثم تفنى، ليأتى غيرها.

وكانت تبدو في نظراتهم الشرود وكان تجوالى في أنحاء الإسكندرية في جهة الملاحة والجبال الغربية للصيد، وملازمتى البحر من الصغر أكبر الأثر في ربط تلك المجموعات البشرية بالعناصر الطبيعية- كما كان لذلك أكبر الأثر أيضًا في الإحساس بنغم الطبيعة، والفورم وتحديده (كما في صورة الرجل والقوقعة سنة ١٩٤٨). وعلى العموم قد كانت تلك الفترة التى عشتها في طفولتى في الإسكندرية هى المصدر الأول الذى حدَّد اتجاهاتى وميولى في إنتاجى الحالى، مثلما تشتقُّ الأحلام صورها من الأزمنة الأولى للطفولة والرواسب التى يدفعها العقل الباطن إلى الظهور".

وكما نرى مما سبق أن الجزَّار كان شديد التأثير بعالم القوقعة وطريقة أدائه تمثَّلت في خطوط كان التكوين قائمًا عليها بشكل أساسى، فالخط عنده أساس الأشياء وهو

المحرك لإبداعه. كما عبَّر من خلال هذه الخطوط السريعة والرشيقة عن المجتمع البدائى والإنسان الأول فى تكوينات مبتكرة جديدة.

"ورسوماته بالحبر الشينى والتى من الممكن أن نسميها (المجتمع الأول) تمثل أجزاء دلالات إنسانية مضطربة للغاية، وإذا كان الخط فى الأعمال الفطرية يظهر جامدًا يحدِّد الأحجام حيث تتداخل أشكال صارمة يجب أن نعترف أنها ظهرت بعد أن نقَّب عنها الفنان، وظهرت مليئة بالحياة، وبترديد مطلوب فى العمل الفنى، وتلك الأشكال التى تخرج بصعوبة من الصدفات البحرية، وهؤلاء الأشخاص السعداء فى جو مضطرب حائر يُظهرون نوعًا من التعبير المهين فى محيط جاف وقاسٍ أحيانًا داخل الخطوط المعبرة العارية"(١).

لقد صور الجزَّار ما تخيله من صفات للإنسان فى المجتمع البدائي، مما يعكس فكر الجزَّار الفلسفى الذى يبحث فى نشأة الكون، فالقوقع عند الإغريق رمز للكون الذى أخرج الإله الأول للوجود.

(ب) مرحلة الموروث الشعبى (المتبركون بالموالد)

"وإذا كانت أعماله الأولى تصطبغ بصبغة تعميمية لا تلتزم مكانًا محددًا، ولا إنسانًا معينًا، بل الإنسان فى بدائيته، إلا أن مرحلته الثانية تنقل إلينا بيئة مصرية خالصة تفرض نفسها على المتلقى فرضًا، ولم يكن ذلك من خلال تناوله لموضوعات مصرية أو أسطورة محلية، بل هو يقدم لنا ذلك العالم من خلال أدائه التشكيلى الخالص، بتناوله عناصر منتزعة من واقع البيئة الشعبية. الرجال والنساء والأطفال بملامحهم وملابسهم المميزة، الكراسى المتواضعة التى يمكن أن نشاهدها فى المقاهى البلدية ببنائها البدائى وتركيبها الغفل، زخارف الخيامية، الوحدات المستمدة من التصوير الشعبى بدلالاتها الرمزية: الأسد، والسيف، والخمسة وخميسة، والسمكة، وعين الحسود، وغير ذلك المستخدمة فى الوشم وزخرفات واجهات البيوت، أو عربات الكشرى، وما إلى ذلك"(٢).

"وبانتهاء المرحلة الأولى سنة ١٩٤٦ وكان الجزَّار يبلغ من العمر واحدًا وعشرين عامًا، انتقل إلى مرحلة أخرى فى ظروف قاسية، وقد نضج فيها فكره، وعقله، وتفتح على

---

1) Azar – Aime : Abdel Hadi El Gazzar.Coll.Artistes d` Egypte. 1953-p7

2) محمد سالم: مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر - ص ١١٨.

مأساة بلده وهى مقسمة نهبًا بين الاستعمار والإقطاع، وكانت تتمثَّل أمامه فصول هذه المأساة وهو يعيش فى حى السيدة زينب عندما كانت تتجمَّع الحشود من البشر وهى تتمشَّى فى بحر من الغموض، تلفها ثياب من التقاليد البالية والمتناقضات وهى تحمل الأعلام والبيارق عليها اسم الله لعلها تجد فيها الحماية من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وعندما كانت هذه الحشود تقف فى حلقات الذكر يقودها شيخ طريقة، ينشد التسابيح ممسكًا بيديه الصناجات، وهى تتمايل كالدمى وتتراقص، بل وتتلوَّى مع أنغامها، وفى الحقيقة كانت تتلوَّى من الجوع، وتتراقص كالطير المذبوح"(١).

لم يعمد الجزَّار إلى تشويه الإنسان، وإنما محاولة إظهار ما بداخله أو رؤيته الخاصة لحقيقته. لقد استخدم الجزَّار الشخصيات الغارقة فى الجو الأسطورى كوسيلة للتعبير عن أحاسيسه، ويشير بها إلى المجهول الذى يؤرِّقه، وكان متعاطفًا معها، لقد صور العائلات التى تكسب عيشها بالسحر، والشعوذة، وقراءة الطالع، والهروب من الواقع.

وفى حديث الجزَّار للإذاعة الفرنسية شرح وافٍ عن مراحله المختلفة، وعندما سُئل عن أثر الحياة الشعبية فى إنتاجه أجاب: لا بد قبل الكلام عن توضيح العوامل والمؤثرات التى تكيف إنتاجى الفنى وتطبعه بطابع خاص هو الطابع الشعبى، لا بد أن نذكر الحياة الشعبية، ونوضِّح طابعها وما هو المقصود بكلمة (الشعبية) هنا. فالمقصود بالحياة الشعبية هو تلك الحياة التى يحياها السواد الأعظم من الشعب الذين يعيشون بطريقتهم الخاصة، وهى أقرب إلى الفطرة المرئية الحديثة وأساليبها العلمية- وهذه الحياة الشعبية نجدها فى القرى، والأرياف، كما نجدها فى المدن الصغيرة، والكبيرة فى مصر، وهى واحدة فى جوهرها، وإن اختلفت فى مظهرها.

من الملاحظ دائمًا أن العناصر الشعبية وتركيبها هو مكيف ومصنوع بطريقة عملية تتفق مع الحياة التى يحياها ذلك الرجل الشعبى- فنجدها راسخة رسوخ عقائدهم، فالكراسى الشعبية التى نجدها فى القهوة الشعبية، ومقابض العصى، والسكاكين، والدكك، والمركوب، والهون، والعربة، وبناء الحوائط، والشبابيك، والسلالم، كل ذلك متميز بالثقل، والمتانة، والذوق الذى يتفق مع إحساساتهم، وقد تأثر إنتاجى الفنى بذلك.

---

[1]) حسين يوسف أمين: مجلة المجلة - ص ٨١.

إن الحياة الشعبية مملوءة بالمعانى الإنسانية والمتناقضات التى تخلق من الرجل الشعبى خاضعًا تحت تأثير عاملين أحدهما مادى، والآخر دينى روحانى، ولكل من هذين العاملين تأثير فى الآخر لكى يعيش هو وأسرته فى حدود وإمكانيات مجتمعه، ومنهم من يعجز عن ذلك فيتخذ من الدين والعقائد طريقًا يعيش منه، فالناحية الاقتصادية، والناحية الدينية هما اللتان تحددان موقف الرجل الشعبى من مجتمعه، ولنضرب مثلاً الناحية الاقتصادية، يوجد فى القاهرة كثير من أضرحة الأولياء فى الأحياء الشعبية وغير الشعبية، ولكننا لا نسمع عن احتفال دينى أو مولد تحتفل به جهة غير شعبية، وذلك طبيعى لأن أهل الحى الشعبى يشعرون بتبادل المنفعة الاقتصادية فى حيهم من وسائل النقل، وإقامة الزينات، وبيع الحلويات، وغيرها، أما من الناحية الروحية فبعضها عقائد متوارثة من الدين وغير الدين، وبعضها رموز روحانية يخلقونها لأنفسهم لكى يشعروا بأنهم يعيشون فى عالمهم المستقل، وأنهم بهذه الرموز يستطيعون أن يصلوا إلى حل مشكلاتهم التى لم يجدوا طريقًا آخر لحلها لأنهم يعرفون العلم وأساليبه فهم يستطيعون أن يحلوا بعض العقد النفسية بواسطة الزار، كما أنهم يستطيعون شفاء بعض الأمراض عن طريق السحر وهكذا.

هذا عن الحياة الشعبية فى حد ذاتها، أما عن أثر تلك الحياة فى إنتاجى فهو شىء آخر يختلف تمام الاختلاف، فقد عشت هذه الحياة منذ طفولتى وكان لا بد أن يتأثر إنتاجى بها، ولكن هناك فارقًا بين أن أكون فنانًا شعبيًّا، وأن يكون إنتاجى فنًّا شعبيًّا، وبين أن أكون محللاً للحياة الشعبية ودوافعها، فالفنان الشعبى هو ذلك الفنان الذى يرسم بالفطرة كتلك النقوش التى نجدها على جدران المنازل الشعبية من رسم المحمل، والحج، ورسم البقر على دكان اللبان، ورسم الأسماك، والصيد على دكاكين السمك، وغيرها. وفارق بين أن أنظر إلى تلك الحياة الشعبية من خلال منظار آخر هو التعبير عن الحياة الشعبية خلال المعانى الفلسفية الإنسانية، فالفنان لا يأخذ من الواقع إلا القدر الذى يمكنه من الحصول على ماده للتعبير عن نفسه، وهو امتزاج الناحية الموضوعية بالناحية الذاتية، فالحياة الشعبية من ناحيتها الروحية فيها جانب عاطفى وفيها جانب دراماتيكى ويظهر بوضوح فى الحركات والانفعالات النفسية حتى فى النواحى التى يبدو فيها المرح والزهو نجد فى قرارها العميق رواسب كثيفة من المآسى والعقد التى يغلفها ذلك المنظر حتى تبدو لنا فى

تعدُّد الألوان الصارخة، والتركيبات الغامضة، والعقائد الموروثة، والمستوى المعيشى المرهق للأعصاب.

وما علاقة ذلك بالغموض فى الفن؟ إن الرمز الفنى ليس كالرمز الرياضى، أى أننا لا نستطيع أن نقارن الرمز الذى له مدلولات معترف بها بذلك الرمز الذى يمس محور الوجود والحياة، ولو أن الرموز الفلسفية (وبخاصة فى الفنون الحديثة) ولا أقصد هنا الرمز بمعنى الأشكال التى تمثِّل فى الطبيعة ولكن الأشكال التجريدية أيضًا قبل الخط، واللون، والمساحة يمكن إيجاد مدلولات ومعادلات لها تمامًا كما فى الجبر والهندسة وبخاصة بعد أن تمكَّن علم النفس من الكشف عن كثير من النظريات التى توضح سلوك الإنسان وإمكان اضطراد ذلك الكشف بالتعاون بين الناقد والفنان. ولكن تلك المدلولات الفنية الفلسفية تصبح قرينًا مشابهًا ومماثلاً للرمز الرياضى الذى يتناول الجزيئات فى الحياة بينما الفن الرمزى يتناول الوجود كلاً مرتبطًا بالكيان والفكر الإنسانى، ويصبح الرمز الفنى فى هذه الحالة يحوى لتلك الرموز الجزئية منها الرياضيات وغيرها من التجارب والعلم وقد نشأ الغموض فى الفن الحديث، وهو غموض يتعلَّق بالوجود الأصلى للكائنات جميعها بالحياة، والموت، بالخير، والشر، بالمادة، والروح، ومن هنا كان إنتاجى يحوى رموزًا شعبية فى قالب ذلك المعنى الفلسفى الذى تحدثنا عنه.

كما يضيف الجزَّار محللاً الغموض فى أعماله، ولماذا اتجه إليه: "إن الغموض فى إنتاجى يحوى خلال تلك الأعمال التحليل- لأن الحياة الشعبية هى ذلك القالب الذى أفرغ فيه ذاتى لتتخذ ذلك الشكل الجديد- ليس فيه الوصف الصحافى أو السينمائى، وإنما هو تحطيم الواقع إلى جزيئات وهذه الجزيئات تتخذ داخل الذات الخالقة لتبنى نوعًا جديدًا، وتركيبًا آخر مثل غاز الأيدروجين الذى يتصاعد من تفاعل حامض الأيدروكلوريك عند وضعه على الرخام، فهو موجود فى المادة أصلاً ولكنه شىء جديد له خواص أخرى. فأنا عندما أعيش فى الحياة الشعبية بين ثناياها وأقلب صفحاتها، وأفكر مع أفكارها، تكون الذات مثل الأدلة التى تختزن فيها الزوايا الموافقة، ويحصل نوع من التصفية ثم اندماج مع العقل الباطن حتى تتكوَّن تلك الصورة الجديدة فى ثوبها الرمزى الذى يشبه الغموض، أما عن الغموض فى الحياة الشعبية ذاتها فهو شىء فى الحقيقة لا وجود له، لأن كل فترة أو كل رمز أو كل عقيدة فى الحياة الشعبية لا بد أن لوجودها سببًا ما، ولا بد أن لها

أصولاً ترد وحينئذ فلا بد أن ذلك الغموض هو عند من لم يعرف خفايا الحيـاة الـشعبية، فمثلاً الأحجبة التى تعلَّق على الصدور، أو الجباه إذا فتحتها وجدت بداخلها بعض آيـات من القرآن تحوى معانى تتصل بالدعاء لمنع الشر (مثل ومن شـر حاسـد إذا حـسد) أو بعض الرموز (الخمسة وخميسة) والخميسة هى تصغير للخمسة والتصغير للتأكيـد فـى المفعول والقول، والرقم خمسة له أصل فى المثيولوجى القديم، فهو يمنع الشر والحسد من الشر، فهى أذن تمنع الشر، والرقم (٧) له اتصال بالعالم العلوى مـن (سـبع سـماوات طباقًا)، ولذلك فهم يستبشرون بالرقم ٧- وعادة وضع (المنيعة) السائلة وتـصليبها علـى عتبة الدار، يمنع مفعول السحر، لأن السحر هو من الأشياء التى يمارسها (كما يعتقدون) الكافرون بالله، فعندما يتخطَّى إنسان ذلك العلامة فكأنه قد داس على مفعول الـسحر فـلا يمتد أثره إلى داخل الدار، وعادة (حرق الأثر) فهُم عندما يحصلون على قطعة من ثيـاب شخص ما يُعَزِمون عليه ببعض الكلمات فيذهب مفعول الشر الذى كان يضمره الحاسد أو غيره، والمسألة أولاً وقبل كل شىء بالتأثير النفسى الذى يتخذه من حقائق وتجارب مادية.

وكثير من هذه العقائد تتصل بمسائل روحانية صرفة، أى أنها لا دخل لها بالـدين مثل اعتقادهم فى تناسخ الأرواح، وهم يستعينون بالزار، والضحايا لطرد الأرواح الشريرة التى تسبب الأمراض، والعقد النفسية".

مما سبق نجد أن الحياة الشعبية أثرت فى ثلاث نواحٍ مهمة فى فن الجزَّار: الناحية الشكلية، والناحية السيكولوجية، والناحية الروحية.

تتمثَّل الناحية الشكلية فى وجود عنصر الإنسان فى أعماله الفنيـة، فالإنـسان هـو العنصر المحورى الذى تدور أغلب الأعمال حوله، أما الناحية السيكولوجية فقد اسـتخدم الجزَّار رموزًا كثيرة ذات دلالات شعبية كمركبات رمزية لتنقـل مـشاعر، وأحاسـيس، وحالات نفسية أراد أن ينقلها للرائى، مثل حالة اللامبالية والسلبية، اليأس والخـوف مـن المجهول، الاعتقاد فى الغيبيات والسحر، أما الناحية الروحية فإن الحياة الـشعبية بحكـم طبيعتها مليئة بالمتناقضات التى خَلقت من الرجل الشعبى إنسانًا خاضعًا لتأثير عاملين:

- عامل مادى: ويتركز على كل شىء يرتبط بالحياة المعيشية اليومية.

- عامل دينى (روحى) والذى كان له تأثير كبير على الجزَّار الذى تـأثر بنـشأته

العائلية كابن رجل دين، ونشأته فى حى السيدة زينب، وقد عبّر الجزّار عن رؤيته الفلسفية للحياة من خلال تأثُّره بهذين العاملين.

لقد حلّل الجميع لوحات الجزّار من الخارج، من المظاهر السطحية للأشكال، ولم يتم التطرُّق إلى دلالاتها عنده أو فى الفن الشعبى إلا فيما ندر". لقد أكثر الجزّار من رسوم الكف والعين فى لوحاته حيث بالغ فى بعض الأحيان فى حجم الكف، ورسم عليه الوشم فى بعض الأحيان، وفى الأحيان الأخرى رسم العين التى تقى من الحسد، حيث إن الناس رسموا على أبواب منازلهم وعلى عرباتهم يدًا مبسوطة الأصابع، وعلقوا على صدور أطفالهم تعاويذ على شكل كفٍ من عاج، أو معدن ثمين درءًا للشر، وإصابة العين، وقد استقى الجزّار هذا الموتيف ليعبر عن قيمة الحسد التى كانت منتشرة فى الأحياء الشعبية"(١).

ويدور فى أذهاننا تساؤل حول كبر حجم الأيدى فى لوحات الجزّار ما دلالته وهل له مضمون ذاتى؟ كبر حجم الأيدى مرادف للقوة، والسيطرة على الآخرين، وهذه المبالغة ناتجة عن فكرة، هناك اليد الغاشمة التى تبطش، والأيدى الممدودة بالعطاء والخير.

"غالبية معالجات الجزّار التحريفية لليد تنزع إلى تضخيمها وإبراز ملامح الشيخوخة عليها، وربما ذلك يرجع إلى أن الفنان يود الإشارة إلى أن هذه الشخوص لا تعمل، ومن هنا فقد أصاب أيديها الترهُّل، أو ربما كان يعنى أن هذه الأيدى تملك عمل الكثير، ولكنها لا تقوم بعمل أى شىء إلى حد أن الشيخوخة أصابت الأيدى، أو مستسلمة كما فى صورة المجنون الأخضر، أو موضوعة على الصدر بلا حراك كما فى صورة تعويذة، أو مسترخية فى دعة للشر كما فى دنيا المحبة، أو مرفوعة فوق الرأس دلالة على العجز أمام الواقع كما فى فرح زليخة، ولعل الأيدى القليلة النادرة التى صورها الجزّار فى أعماله الفنية قابضة على شىء فى إصرار وانتظار للمستقبل الأيدى التى صاغها عند تصويره لإيميه آزار فى الرجل والقط، ويدى العامل، والمرأة، والميثاق، وصورة رجال وحديد"(٢).

---

١) أكرم قناصو – التصوير الشعبى العربى – سلسلة عالم المعرفة – العدد ٢٠٣ – ١٩٩٥ – ص ٣٢.

2) مصطفى مهدى – التصوير التشخيصى منذ عام ١٩٥٠ – رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة حلوان- كلية التربية الفنية – ١٩٧٨ - ص٥٢٠.

"وقد استخدم الجزّار هذه الرموز– التى تعكس العلاقات والقوى الخفية التى تحكم المجتمع المصرى – نفسها فى كشف تلك العلاقات، والقوى والهزء بها فى نبرة تشكيلية خشنة عنيفة تخلُوا من المحسنات البديعية، تصدم الشعور البرجوازى المرهف، وتحاول إيقاظ وعى الناس، وقيادته نحو امتلاك مصيرهم"(١).

"لقد خلق جوًّا مناسبًا لموضوعه، فهو يعتقد بشدة فى الأساطير الشعبية حتى إن الرسم بالنسبة إليه يختلط دائمًا مع أهدافه، ومعتقداته، ومهنته، وأفكاره لا زالت خطيرة متأثِّرة بالحنين الغريب والعمق الشديد الغامر، ووصل الجزّار بأعماله إلى ما نسميه الإنسانية الشرقية المصبوغة الذكريات الغريبة، والتى أوحتها إليه الفلسفة الصوفية للشعوب الإسلامية"(٢).

إنه بلا شك إحدى نقاط التحوُّل فى تاريخ مصر المعاصر أكسبه المصداقية ووضع أساسه ولفت الأنظار إلى الفن المصرى الخالص الذى ينبع من الأجواء الشعبية بسحرها الغامض وجوها الأسطورى، إن مجموعة أعماله التى لها صبغة شعبية تمثل تحولاً داخل عالم الجزّار الشعبى الذى تعدى المظاهر واصلاً إلى الدوافع الاجتماعية العميقة التى تبلور السلوك الاجتماعى وتحدِّد الملامح الشكلية للرموز داخل أعماله. لقد كان بحث عبد الهادى الجزّار فى المرحلة الوسطى من فنه فى فهم مثيولوجيا الحياة الشعبية المصرية وواقعها والبحث عن مخزون القيم والرموز والخرافة لدى الطبقات الشعبية، وبذلك اجتمع فى أعمال الجزّار أبعاد ثلاثة: البعد الفردى– البعد الاجتماعى– البعد المتيافيزيقى.

(ج) مرحلة التقدم العلمى(ميكانيكية دون عزاء)

"ومنذ سنة ١٩٤٨ وهو يعيش فى مرحلته الثانية من رحلته الطويلة يصنع الفن من أجل الحياة، وقد وسع قلبه حب هذا الوجود، وحمل عقله ونفسه عبء مشكلاتهم حياة الناس، وانشغل بكل أحاسيسه لحل رموز التناقض، وعالم الروح، والمجهول إلى أن عاش مرحلته الثالثة– ورأى مواكب أخرى، رأى مرحلة تحقيق الحلم، مرحلة أحداث ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، فرأى مواكب النصر، ومواكب العلم، وهى تسير فى عهد الفضاء فى الجامعة، ومواكب العمال تسير نحو المصنع، وفى السد العالى، ورأى مواكب الفلاحين

---

[1]) عز الدين نجيب – فنانون وشهداء – ص ٣٧.
[2]) Azar – Aime : Abdel Hadi El Gazzar Coll.Artistes d' Egypte. 1953-p6

وهم يخرجون من وراء أسوار الإقطاع، ويدخلون الأرض الخضراء من جديد، لقد رأى صورًا ومشاهد كثيرة تختلف عن الأولى، فأخرج إنتاجًا خالدًا كريمًا رزينًا رائعًا يمثل انفعالاته بهذه الأحداث فى هذه اللوحات الخالدة: النصر– الحلم– بور سعيد– السويس– باندونج– ودنشواي– العدالة– الميثاق– السد العالي– عهد الفضاء، وأخيرا، السلام"(١).

"ويرى غالبية النقاد أن ثورة يوليو ١٩٥٢– ومن ثم التحول الاشتراكى فى بداية الستينيات هى التى وضعت حدًّا طبيعيًّا لمرحلة الأساطير الشعبية بعملها على إصلاح الجوانب السلبية التى كانت هذه الأساطير تتغذَّى باستمرارها، فبعد أن شهد إنجازات النظام الجديد، وسمع نداءه بالاشتراك فى تنفيذ خطة بناء العالم الجديد، تخلَّى الفنان عن إبراز مخلفات الماضى ورواسبه، ليعكف على أداء مهام أكثر إيجابية، ألا وهى التعبير تشكيليًّا عن عملية الإصلاح الجارية فى المجتمع، وعن القيم، والمبادئ التى تستند عليها"(٢).

وكان هذا العهد هو عهد تحقيق آمال وأحلام الجزَّار من أجل مستقبل مستقل لبلده مصر، حتى وإن كان هناك تشابك فى موضوعاته التى كانت تتأرجَّح بين الشعبيات، وبين تسجيل إنجازات الثورة، تلك الثورة التى حقَّقت جانبًا كبيرًا من قناعته السياسية والفكرية، ظل هذا التأرجح فترة إلى أن أنتقل فى أواخر الخمسينيات" من تلك المرحلة الشعبية والأسطورية إلى مرحلته الثالثة والأخيرة، مرحلة الفضائيات خلال تلك الفترة، بدا أن المشكلة الاجتماعية قد انحلَّت، أو هى فى طريقها للحل، وعاش المثقفون المصريون فترة المد التقدمي الذى قادته للثورة فى تلك المرحلة، ومحاولة تطبيق العدالة الاجتماعية، وكان على الجزَّار أن ينتقل بفنه إلى مرحلة أخرى بعد أن افتقدت تجربته الحافز الاجتماعى الذى حرَّكها وغذاها فى مرحلته السابقة، فعاد إلى اهتماماته الإنسانية المجرَّدة والعامة التى كان قد بدأ بها رحلته مع الفن– مرحلة الإنسان البدائى– ولكن بعد أن تزوَّد بحصيلة كبيرة من خبراته فى التصوير، سواء من الممارسة العملية أو لقائه بأعمال فنانين آخرين قريبين من نفسه فى أثناء بعثته إلى إيطاليا واحتكاكه المباشر بالفن الأوربى"(٣).

وكان من أكثر الفنانين الذين تأثَّر بهم الجزَّار الفنان بول ديلفو البلجيكى الذى تتبَّع

---

[1]) حسين يوسف أمين: مجلة المجلة - ص ٨٤
[2]) آلان وكرستين روسيون: عبد الهادي الجزّار فنان مصري- ص ١٥٩.
[3]) محمد سالم: مدخل إلى الفن التشكيلي المصري المعاصر– ص ١١٩.

الجزَّار أعماله فى متاحف بروكسل وتأثَّر بهذه الأعمال كما تأثَّر بآرائه وأفكـــاره ومـــن ضمن آراء ديلفو التى كتبها الجزَّار فى مذكراته الشخصية ليستفيد بها فى فنّه ومحاضراته وكذلك آراء الجزَّار عنه السطور التالية: "قال Delavax ديلفو إن الطبيعة قاموس نرجع إليه في الكشف عن النغم والفورم، كما نبحث عن معنى كلمة وهجايتها ومشتقاتها، ولكننا لا نعتبر القاموس موضوعًا أدبيًّا مثاليًّا، ولكن هذا من فعل الخيال، ونلاحظ أنه كلما زادت ميكانيكية الحياة، قل الاقتناع الروحى فى مظاهر الحياة، ويزيد تبعًا لذلك العالم الـــداخلى للخيال كرد فعل لهذه الميكانيكية، وتعويض لافتقار الحياة اليومية، ولذلك فـــالفن الحـــديث بخياله العلمى يحقِّق مثالية بدائية، أو فيما هو مادة طبيعية للتعبير، وحتى تـــستطيع هـــذه الشخصية الابتعاد عن هذه العملية، لأنه بواسطة هذه العملية ترتاح من عبء هذه الحيوية الزائدة، وهذه الحيوية جسمانية وعقلية لدرجة أن حواسه عميقة وحريصة جـــدًّا عـــن أى شخص آخر وجميع مخه حساس جدًّا، ويسرع إلى ما تكشفه له حواسه بخصوبة، لدرجـــة أن الحقيقة تتدفَّق فى خيال وهذه عملية تسبقه من الداخل. إنها الحيوية العظيمة لكل خليـــة فى جسده التى لا تكتسح نفسه فحسب، بل تكتسح الحياة البشرية جميعها حوله، وفى نفسه، وفى أحلامه فى نطاق حياتى، ثم يأتى الفن من إنتاج هذه الحواس، ولكن ليس بواســـطته هو".

ويسترسل الجزَّار بعد أن وصف إحساس بول ديلفو، ومدى اقتناعه بوجهـــه نظـــر ديلفو، ينتقل بعد ذلك إلى وصف الإحساس الآلى، والحساسية الميكانيكية كـــشرح لوجهـــة نظره فى اتجاهه إلى مرحله الآلة والتقدم العلمى فكتب فى مذكراتـــه يقـــول: "الإحـــساس الآلى: لماذا وجدت هذه الحساسية الميكانيكية الآن فى هذا المظهر؟ الجواب علـــى هـــذا السؤال يحوى القيم التى لهذه الحساسية الميكانيكية، وهو ينقسم إلى قسمين الأول هو وجود الأشكال الميكانيكية فى حياتنا اليومية، والتى تحيط بنا والتى يستجيب الفنان إمـــا لهـــا أو لصفة تتصل بها مثل السرعة، القوة، إلخ، والقسم الثانى من الجواب أعمق ويتصّل بـــالفن الهندسى الجارى فى فترات التاريخ، فإذا تصوَّرنا كون الإنسان لا يستطيع رؤية مـــسطَّح خالٍ من الزخرفة وأقبل ينقل صدفة ما يوجد على آنية قديمة على آنية جديدة، فربما يوجد فى تاريخ الفن ما يسمح للألوان بمثل هذه النظرية، ولكن هذا غير كاف لجميـــع أســـاليب الفن الهندسية".

كما أنه يشرح عملية الفهم الآلية ويصفها بنفس صفات المرحلة الميكانيكية عن طريق تحليل آراء أخرى قائلا: "عبد الحميد محمد عندما يقول (أنا أفهم) فإنه يفهم نفس الأشياء أو بمعنى أنه بينه وبين الواقع المادى نوع من الارتباط يجعله يتصرَّف بشكل يؤدى إلى الحالة التى يرغب فيها سواء كانت حسية أو مادية، والحالة الحسية هى لخدمة الناحية المادية دون وعى منه ففهمه للأشياء هو ببساطة لتأدية غرض معين مادى لا يصطدم بمبادئ العُرف. يفهم الشخص الأشياء عن طريق سلب الناحية الحسية منه، ويترك الشخص يعمل **كآلة ميكانيكية دون عزاء**، وهذا كفيل بأن يعميه عن كل شيء آخر حتى حريته، ولكن هذا النوع من الإنسان هو السلم الذى يؤدى إلى نوع من الحرية الحقيقة والفضائل.

ثم يأتى بعد ذلك نوع آخر من الفهم، ليس فهم نفس الأشياء ولكنه فهم روحانى، هو مزيج من العلم، والإحساس، والقدرة على تنظيم الفهم، والعمل بهذا الشكل هو العمل الفنى الحقيقى، وهذا هو نوع من الفهم الذى يحتاج إليه هذا العصر وميكانيكية الكون فى تطوُّره تتوقَّف إلى حدٍّ بعيد على مقدار فهم الشخص الحقيقى للقيم التى فى عصره"، وطريقة الفهم هذه أثَّرت على إنتاج الجزَّار فأصبح متسقًا مع تشبيهه لعملية الفهم الميكانيكية حيث تحوَّل الإنسان إلى عددٍ من الآلات، وهكذا نرى اتساق فكر وفن الجزَّار كما نرى.

" لقد تحوَّل الإنسان فى لوحات هذه المرحلة إلى آلاف مؤلفة من مركبات وأجزاء، وجزيئات، بل وذرات، لا رابط بينهما سوى شكل فقد روحه، ومن هنا تتحقق الفجيعة، وتتمثَّل مأساة الإنسان المعاصر، فالجزَّار يسبح بمشاهديه فى عوالم غامضة تمتزج فيها الهمهمات، بضجيج الآلات، وهو يصحبهم فى رحلة مفزعة بين الأرض والسماء يعرفهم على بعض مخلوقات الكواكب الأخرى"(١). لقد حلَّت الآلة فى هذه المرحلة محلَّ الموروثات الشعبية التى صوَّرها من قبل فى مرحلته الثانية.

"ويتبدَّى لنا من خلال تلك الأعمال ولعه بالتراكيب شديدة التعقيد التى تتيحها مثل تلك الموضوعات، يحشدها بآلاف التفاصيل الدقيقة للآلات والأجهزة العصرية بما يمتلكه من دقة فى الأداء وصبر عليه، ويمزجها جميعًا بالإنسان حيث تتلاشى الحدود بين الإنسان، والآلة، وأشخاصه فى تلك المرحلة على الرغم من أنهم أشخاص أقوياء

---

[1] صبحى الشارونى – عبد الهادى الجزَّار فنان الأساطير وعالم الفضاء - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦- ص١٥.

ومسلحون بالعلم وطاقات التقدم، فإنهم يفتقدون ملامحهم الإنسانية فهم أشخاص أشبه بالآلات تكسوهم جهامة ورعب دفين، نفس الرعب الذى رأيناه من قبل عند إنسانه البدائى فى مواجهة القوى الطبيعية العاتية، أو إنسان مرحلته الشعبية فى مواجهة سطوة الخرافة والرموز السحرية، وفى النهاية نرى نفس الإنسان مقهورًا أمام قوى ابتكرها بنفسه، قوى العلم وتطبيقاته"(١).

ولا شك أن ميول الجزّار العلمية قد أسهمت فى هذه المرحلة وهذه الدقة والصبر فى الأداء وهذه الآلات وفهم ميكانيكية وطريقة عملها، فقد كانت هذه الآلات والماكينات سهلة بالنسبة إليه فى أدائها ومعالجته التشكيلية لعناصر هذه الماكينات.

"لقد كان يقاوم عبثية الحياة بالاحتماء بحس صوفى يندمج من خلاله وعبر لوحاته المتلاحقة مع الكون الغامض فى فضاء لا نهائى فيستحيل بذاته لأى ذرة بين الكواكب والأجرام السماوية فتبدو للعين السطحية ريادة فى عصر العلم وغزو الفضاء وهى فى حقيقتها سياحة روحية تبحث عما وراء الطبيعة وتسعى لاكتشاف المجهول"(٢).

كما أنه فى اللوحات الخاصة بمرحلة الآلة نلاحظ اندماج الإنسان مع الآلة فى نسيج واحد متضافر الأجزاء حيث يذكرنا بلوحات رمبرانت والأشخاص المختفين فى الظلام حيث إنك تكتشف أشخاصًا جديدة داخل العمل الفنى لم تكن تلحظها من قبل، وهناك إضافات جديدة بالفعل مع كل مرة تشاهد فيها اللوحة، ففى وسط هذه المفصلات والماكينات نجد أجزاء إنسانية، أو شكل إنسانى مبسط متقوقع بداخل نفسه، أو يعكس قلقه الداخلى بوضع من الأوضاع المتضافرة مع أجزاء الماكينة التى يوجد معها.

لقد استخدم الجزّار التفاصيل الدقيقة، والحادة، والأشكال الجامدة فى تفتيت العناصر إلى جزيئاتها كما تطغى التركيبات الهندسية، والمجردة، والآلات، والماكينات، والأبنية المتصدعة المنهارة، وعلى ذلك تختفى التكوينات التى وُجِدَت فى التكوينات السابقة، كثرة التفاصيل الآلية جعلت الرموز صغيرة ومختلفة معظمها مسامير ومفصلات، ومن هنا أصبحت الرموز خانقة بحدتها تضيق بأشكالها وتتخذ أشكالاً جامدة وعنيفة، فبعد أن كانت الوردة أصبحت الآلة والترس والمسمار.

---

[1]) محمد سالم: مدخل إلى الفن التشكيلى المصير المعاصر - ص ١٢٠.
[2]) عز الدين نجيب: فنانون وشهداء - ص ٣٥.

ويكاد يختفى الإنسان تمامًا ولا يصبح له وجود، ولم يشكِّل قيمة فعلية كمحور إنسانى يدب على الأرض، فعلى الرغم من أنه هو المحور للعمل الفنى، فإن التكوينات تؤكِّد حقيقة المأساة فى ارتفاع الأبنية التى تنهار من الأجسام الهابطة من السماء، أو تتمايل الآلات، والماكينات لتحاصره، وتنهش كيانه وتجعله يتضاءل على الأرض.

كما أن الخط له وجوده الطاغى مع العناصر التشكيلية الأخرى، إن الخطوط لا تخطئ مسار حركتها فى حرية تامة، ودقة تقترب إلى حد القوة بتباينها وتنوُّعها، وكان طبيعيًّا أن تصاغ الرسوم فى خطوط أقرب إلى ذرات مفتتة مجزأة بدقه متناهية.

وعلى ذلك كان للخط دلالته المترابطة مع المضمون، ومع العناصر التشكيلية الأخرى، فى إحكام داخل إطار التكوين المتكامل.

ومن هنا كانت لتركيباته المعقدة فى التكوين قيم رمزية تؤكِّد وحدة فكره وفنه، لم يكن للون أهمية فى تلك المرحلة حيث اختفت الألوان وحلَّ محلها الخطوط مثل المرحلة الأولى. إن مرحلة ازدهار اللون عند الجزَّار تمثَّلت فى مرحلة الشعبيات، أما المرحلة الثالثة فبدأ اللون يقل ثانيةً ما عدا لوحات قليلة مثل لوحة السلام.

إن هذه اللوحات تطل علينا كنوافذ فتحت على العوالم الجديد، وبعقلية هندسية وأسلوب فنى معبر، قدم الجزَّار ابتكاراته التشكيلية ذات الصيغ الميكانيكية، نرى الملامح المختلفة وراء أقنعة الآلة وأجزاء بشرية تحوَّلت إلى الآلة أو أجزاء حجرية تعكس وضعًا آليًّا ثابتًا ولم تختفِ القواقع من لوحاته منذ البداية للنهاية، حتى وإن كانت مجرد خط حلزونى بسيط، فهى ما زالت بداخله.

وطوق الورد فوق الشمس متلوِّن
وطوق الشمس معقود بتيجانى،
أساور من الحب، أهديها خلانى،
والشمس أهديها أعز أحبابى،
ونجم وافى شايله على كتافى،
أسافر بيه جوة الغيب.

الجزَّار

خاتمة

عدنا بالزمن إلى الوراء واستضافنا الجزَّار، ونقلنا إلى عالمه، وفتح مذكراته، وقرأ علينا من سطورها، وشرح، وفسر اللوحات، وقدم لنا عصارة فكره، وأحلامه، وخواطره، وما اشتملت عليه نفسه من خلال حوار أجراه على الورق بينه وبين نفسه، ذاكرًا فيه الدوافع وراء أعماله، وأسباب اتجاهه هذا الاتجاه أو ذاك، ونقده لنفسه، وتحليله لنفسه بنفسه، وأثر النشأة الدينية، والأجواء الشعبية التى كان غارقًا فيها، واللمحة الصوفية فى فكره، والمعادلة الصعبة التى كان يحاول الحفاظ عليها من الجمع بين الدين والفن.

إن هذا الكتاب يعد تقديمًا للجزار من وجهة نظر جديدة وبصورة مختلفة يوضِّح فيها منهجه، وفلسفته، وكأنه بيننا يشرح لنا وجهة نظره، ما يحب وما يكره، ولذلك كان من الضرورى دراسة الأوراق، والوثائق بجوار دراسة الأعمال وليس بمعزل عنها، لأن الفنان كل ولا يتجزأ.

لقد اعتمدت على المنابع الفكرية للجزار التى أثَّرت بشكل مباشر على فنه، وقد تم تناول هذه المنابع من وجهة نظر الجزَّار الشخصية، وتم تحليلها تبعًا لذلك واعتمادا على الحركة الثقافية فى مصر فى ذلك الوقت، والحالة السياسية، كذلك مواكبة المدارس الحديثة فى ذلك الوقت، وتأثُّره بالفنانين أمثال بول ديلفو كتب عنه فى مذكراته آراءه فى منهجه فى المعالجة الفنية للأعمال، ولقد اعتمدت كذلك على توضيح جانب من حياة الفنان لم يتم كشف النقاب عنه قبل ذلك والتطرق إلى وجهة نظره الخاصة، كما يعرض أعمالاً لم تكن معروفة من قبل بخلاف الأعمال المعروفة التى تم تحليلها من قِبل باحثين قبل ذلك، وقد تم

تناول المراحل الفنية للجزار بوجه عام، وتحليل كل مرحلة، وذكر لوحات تنتمي لهذه المرحلة كأمثلة.

لقد اتخذ الجزّار من قانون الجدل منهجًا له وطبّقه على كل ما كان يشغله من قضايا وحقائق فى محاولة لتفسير أى ظاهرة حوله، حتى وإن لم يصل إلى نتائج أو نظريات تفسر حقيقة من الحقائق. لقد حاول معرفة ماهية الوجود، ولذلك سلك هذا المذهب الجدلى وكان عصارة فكر هذا الفنان فى مباحثه الفكرية.

وأصدق مثال على تمكُّنه من أدواته الفنية فى جولة بين الأعمال الزيتية والرسومات بالحبر الشينى، هذه الأعمال التى تركها وراءه تحمل صبغة اجتماعية فى أغلبها، هذا المضمون الاجتماعى لم يقلِّل من تمكنه الفنى وتكويناته المحكمة.

كما أن المشاهد لأعمال الجزّار يجدها تنطوى على حس صوفى، يكمن فى عشقه للفن وصلاته فى محرابه، واحتفائه بكل التفاصيل، فكل خط يخطه يحمل روحه، ووجدانه، وفكره، وكذلك يحمل رسالته إلى البشر جميعًا هذه الرسالة التى تدعو إلى السلام، فهو كلمته الأخيرة ونتاج مشوار قصير، ولكنه عامر بالخبرة، والتنوع، والتفرد.

لقد عنيت بجانبين: <u>الجانب الأول</u> الموروث الشعبى، وقد كان أكثر العناصر تأثيرًا فى وجدان عبد الهادى الجزّار العناصر المستقاة من البيئة الشعبية، كما كانت المرحلة الثانية من مراحله هى الأزهى حيث تشع بمصرية واضحة والتى استخدم فيها اللون بجرأة، وكذلك المعالجة التقنية كانت فى قمتها، حيث استفاد من بعثته لدراسة الترميم والفرسك، ولهذا تميَّزت اللوحات بتنوُّع وغزارة، ووضحت فيها شخصية الجزّار الفنية، ووضح فيها كذلك إحكام التكوين وتأثُّره بموضوعات فلكلورية مستقاة من البيئات الشعبية التى عايشها، كما نجد أن أكثر الموضوعات الشعبية تأثيرًا فى وجدانه وانعكست بالتالى على لوحاته هى موضوعات متصلة بالاعتقاد فى الجن حيث أكثر الجزّار من استخدام الرموز التى ترجع إلى هذا المعتقد.

أما <u>الجانب الثانى</u> فيمثِّل ثورة يوليو والتحوُّل فى فن الجزّار حيث انتقل من نقد المجتمع بظواهره السلبية، إلى الإشادة بإنجازات هذه الثورة، فكانت بذلك تحقيقًا لقناعاته فى مجتمع أفضل، كما دفعته إلى تأمُّل آخر، وانفتاح على عصر جديد، عصر الآلة بكل

ما فيه من مخاوف تبتلع الإنسان ثم الانطلاق إلى الفضاء الفسيح فى صوفية، والبحث فى نشأة الكون (الذى كان مبحثه منذ بدايته)، هذا التصوُّف الذى وصل إليه يحمل دعوة للإنسانية، هذه الدعوة هى الحل والملاذ. إنها دعوة للسلام، آخر كلمات الجزَّار وآخر لوحاته.

هذا الفنان الذى أبدع طوال مشواره– القصير– لوحات تسجل واقع مجتمع يبحث عن ذاته، لقد استطاع أن ينقل وبشكل واضح وقوى واقع هذا المجتمع فى معالجة تشكيلية متفرِّدة، تحمل لمحة من تراث شعب، وقراءة عميقة فى وجدانه الجمعى.

المراجع

١. آلان وكرستين روسيون: عبد الهادى الجزّار فنان مصرى – دار المستقبل العربي– ١٩٩٠.

٢. صبرى منصور: دراسات تشكيلية– سلسلة آفاق الفن التشكيلى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٠

٣. عز الدين نجيب: فنانون وشهداء – مركز القاهرة لدراسة حقوق الإنسان –٢٠٠٠.

٤. محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة في حياتنا الحالية – مهرجان القراءة للجميع – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٩٧.

٥. سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور – سلسلة المكتبة الثقافية – تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى – المؤسَّسة المصرية للتأليف والترجمة الطباعة والنشر – الناشر دار القلم بالقاهرة – العدد ٩٥– ١٥ أكتوبر – ص١٩، ١١٧.

٦. مصطفى محمد مهدى: التصوُّر التشخيصي منذ عام ١٩٥٠ – رسالة دكتوراه غير منشورة – جامعة حلوان– كلية التربية الفنية – ١٩٧٨.

٧. محمد الجوهرى: علم الفلكلور دراسة المعتقدات الشعبية – ج٢– دار المعرفة الجامعية– سلسلة علم الاجتماع المعاصر– الكتاب الثانى والعشرون.

٨. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية – ط١ – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – ١٩٥٣.

٩. فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية– الهيئة المصرية العامة للكتاب– مكتبة الأسرة– سلسلة الأعمال الفكرية – ٢٠٠٣.

١٠.حسين يوسف أمين: مجلة المجلة – مقال بعنوان الجزّار فنان الثورة – عدد أبريل عام ١٩٦٧

١١.أكرم قناصو: التصوير الشعبى العربى– سلسلة عالم المعرفة – العدد ٢٠٣ – ١٩٩٥

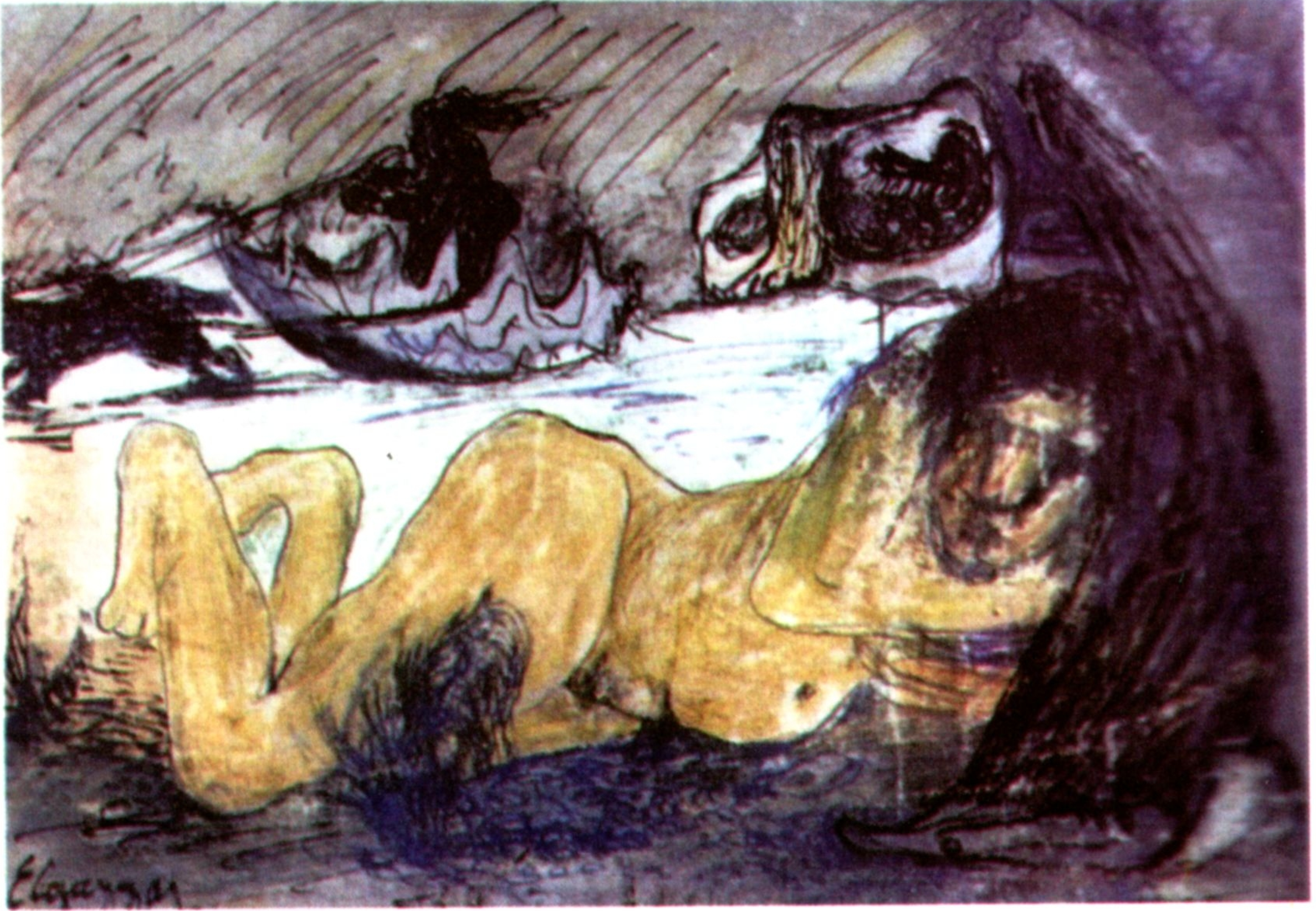
١٢. نعيم عطية: العين لا تزال عاشقة – سلسلة آفاق الفن التشكيلى. الصادرة عن الثقافة الجماهيرية– ١٩٩٩.

١٣.محمد خيرى عبد الدايم: حكايات طبيب القلب – كتاب اليوم الطبى – أخبار اليوم – العدد ١٥٤ – يناير ١٩٩٥.
١٤.سميح عبد الغفار شعلان: الموت في الموروثات الشعبية – دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – ط١ – ٢٠٠٠.
١٥.عز الدين نجيب: التوجه الاجتماعي للفنان المصرى المعاصر – المجلس الأعلى للثقافة – عام ١٩٩٧.
١٦.روجيه جارودى: واقعية بلا ضفاف – تقديم "أراجون" ترجمة "حليم طوسون" – مراجعة "فؤاد حداد" – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – سلسلة الأعمال الفكرية – ١٩٩٨.
١٧.أرنست فيشر : الاشتراكية والفن — ترجمة أسعد حليم – دار القلم بيروت – لبنان – الطبعة الثانية – ١٩٨٠.
١٨.كلمات عاشت – مجلة الهلال – دار الهلال – العدد التاسع السنة ٧٣ – أول سبتمبر ١٩٦٥. محمد سالم: مدخل إلى الفن التشكيلي المصرى المعاصر – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة الإسكندرية- كلية الفنون الجميلة – ١٩٧٥.
١٩.صبحى الشارونى – عبد الهادى الجزّار فنان الأساطير وعالم الفضاء –الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦.
20.Azar – Aime: Abdel Hadi El Gazzar.Coll.Artistes d Egypte. 1953

"حقيقة أى عمل فنـــى لا تكمـــن فيمـــا يروى لنا من وقائع وإنما هى تكمن حقًا فى (الطريقة) التى تُروَى لنا بها تلك الوقـــائع، فالفنـان هو ذلك المبدع الذى ينظم العالم عن طريق مجموعة وسائط خالصة فى مقدمتها جميعًا التعبير".

زكريا إبراهيم

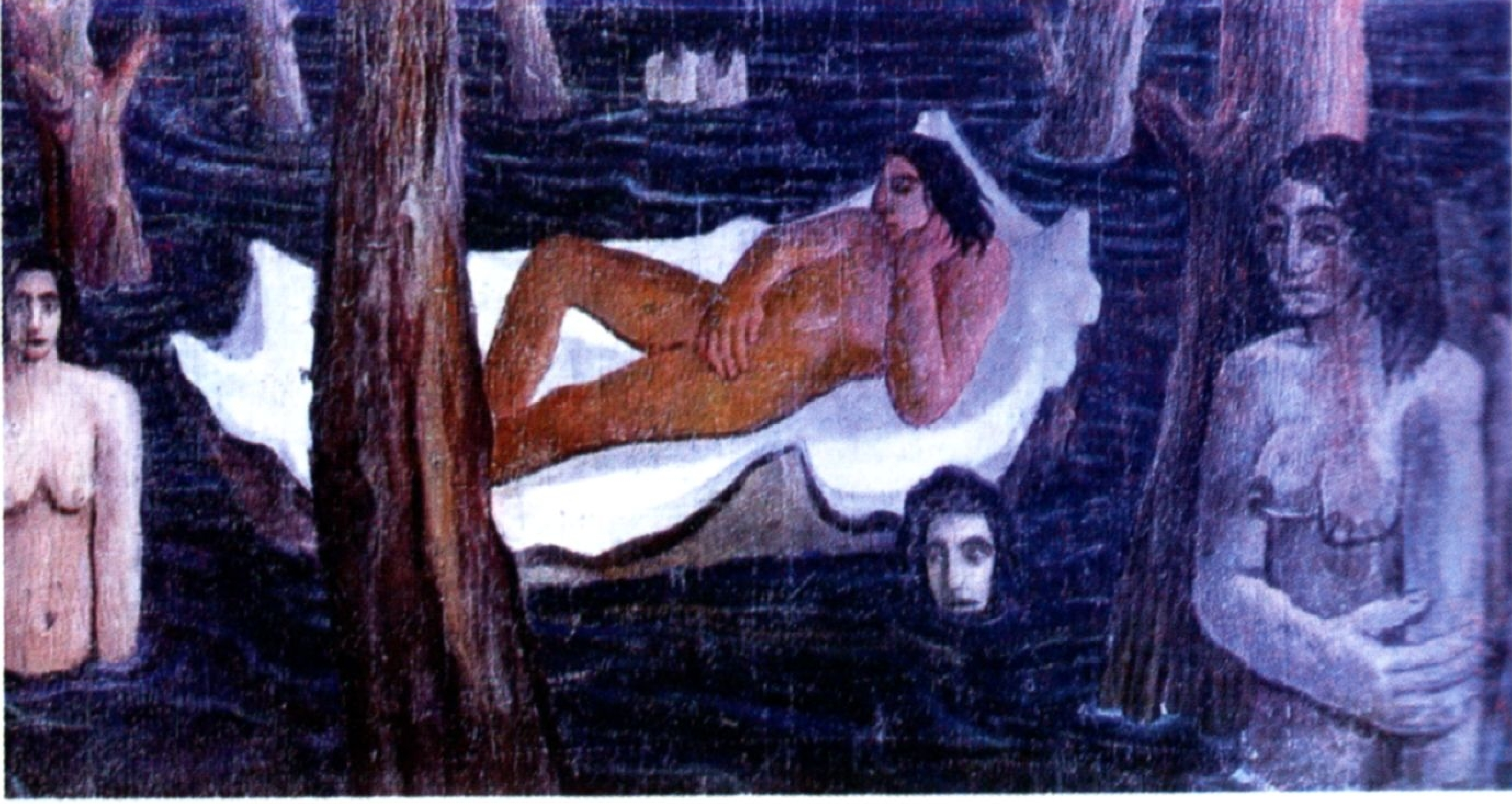
اللوحات



من مرحلة القواقع –١٩٤٢– باستيل وحبر شينى على ورق – ٢٥× ٣٤ سم (مفقودة).

فى هذه اللوحة التى تعتبر من بدايات الجزار الأولى فى مجال الفن التشكيلى تظهر بها موهبته جلية واضحة فى التكوين حيث تبدأ العين من يسار المشاهد إلى اليمين بقوة رغم أن العنصر نفسه يميل إلى التراخى حيث هذا الشخص النائم الذى يحتل نصف العمل تقريبا وبعد أن تصل إلى رأسه ترتفع إلى أعلى مع المنحنى الذى أسند إليه الشخص النائم رأسه ثم تتجه العين فى قوة إلى الاتجاه المعاكس، أى من اليمين إلى اليسار مع مشهد الشخص الذى يركب قوقعة تجرها خيول..

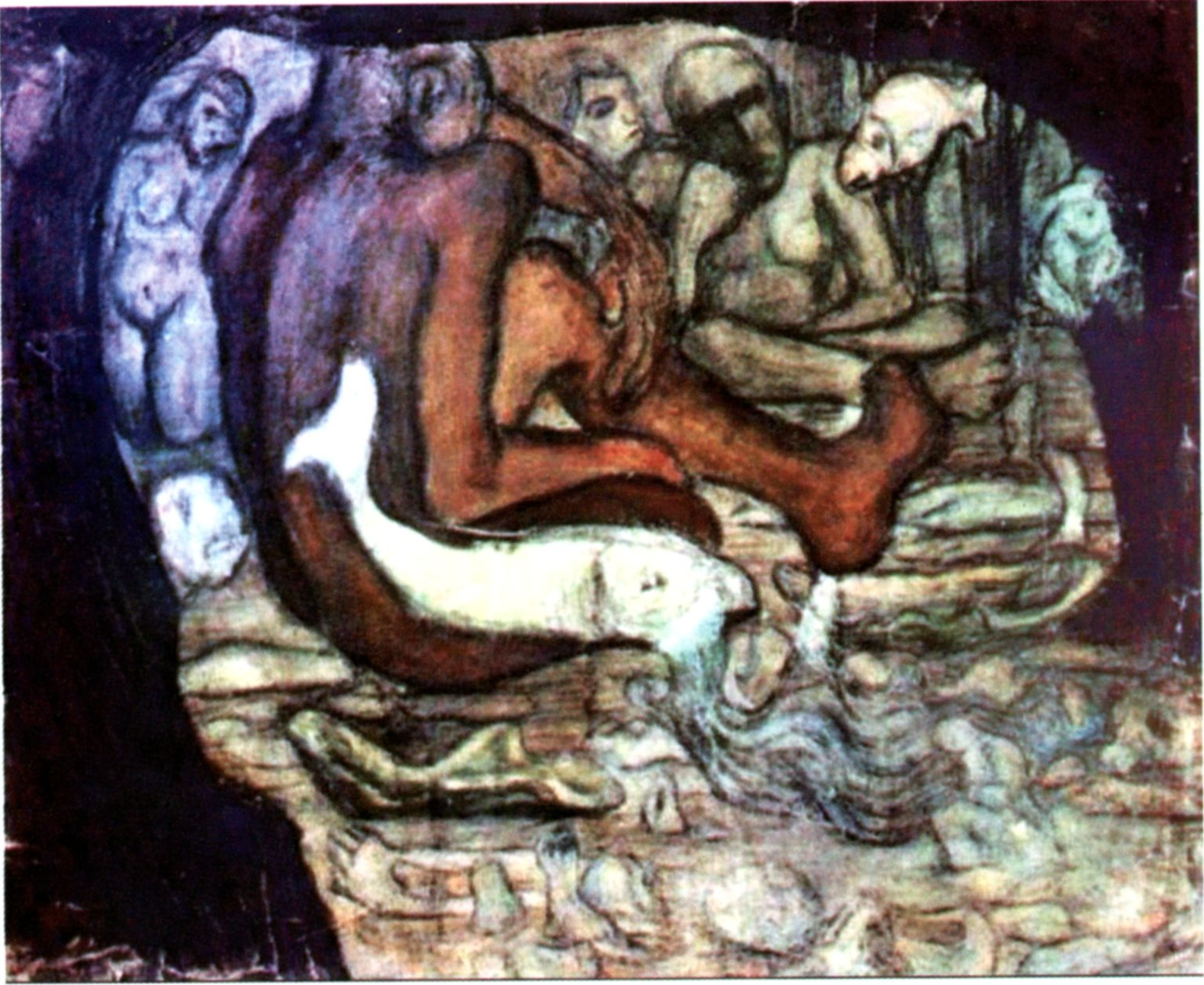
وتعود العين لنقطة البداية وتدور فيما يشبه مسارًا بيضاويًا عرضيًا أو أفقيًا ما بين خطين متوازيين: خط الشخص النائم فى المستوى الأول للنظر وخط الشخص الراكب للقوقعة التى تجرها خيول فى المستوى الثانى أو فى عمق اللوحة، وقد تتمركز العين عند رأس الشخص النائم قليلاً، وقد تسرح فى إلى أين يذهب الشخص الثانى قليلاً إلا أنها لا تخرج عن إطار العمل الفنى وهذه مهارة مبكرة للجزار فى إحكام التكوين.



رجل فى قوقعة – ١٩٤٣– زيت على سيلوتكس– ٨٠×١٢٠ سم مجموعة السيدة فرانسين هانريش.

منذ الوهلة الأولى عند النظر إلى هذه اللوحة نلاحظ جرأة فى التصميم الذى تحدى به المألوف، فقد قسم الجزار اللوحة بخط رأسى إلى نصفين، وكان هذا الانقسام كفيلاً بتدمير وحدة العمل الفنى إلا أنه من الذكاء بمكان حيث جعل امتداد القوقعة البيضاء يحول دون أن يقسم جذع الشجرة اللوحة، بالإضافة إلى أن جميع خطوط اللوحة رأسية ما عدا هذا الرجل النائم فى القوقعة، فهو الخط الوحيد الأفقى الذى له السيادة فى التكوين.

عندما نرى الأشجار والأشخاص الواقفة يدور فى رأسنا تساؤل حول هذا المكان والقوقعة هى التى تحمل الإجابة قد يكون البحر وقد تكون الأرض مغمورة بالماء فى عصر سادت فيه القواقع وسكنت جميع أرجاء الأرض قبل أن تنحسر المياه فى البحار والمحيطات والأنهار، وهى إحدى محاولات الجزار للبحث فى نشأة الكون ربما استقى أسطورة أفروديت والقوقع الذى يخرج الحياة إلى الأرض أو أنه حاول البحث وكانت هذه اللوحة إحدى محاولاته، إلا أنه من الواضح أنه فى هذه الفترة تأثر بجو الأساطير الذى كان يستلهمه سمير رافع حيث إنه فى هذه الفترة كان الاثنان يعملان معًا ومعهم حامد ندا فمن الطبيعى أن يتأثر كل منهما بالآخر.



من مرحلة القواقع-١٩٤٥- باستيل وأقلام على ورق ٦٨,٥×٦٤ سم متحف الفن الحديث.

لأول وهلة حين نشاهد هذه اللوحة نجد أننا أمام كهف وهذا أحد الأساليب المتبعة لإحكام التكوين حيث يتم غلق أى مخرج للعين بهذه المساحة من الكهف، ولا يبقى سوى مدخل للعين من يمين المشاهد إلى أسفل صاعدا فى منحنى إلى رأس أول رجل يقابلنا فى مدخل الكهف والسمكة التى أمامه تؤكد هذا الاتجاه صعودًا إلى رأسه وهبوطًا إلى قدمه ثم إلى باقى أشخاص التكوين فى المستوى الثانى للرؤية وأوضاعهم التى تنقلنا من شخص إلى آخر ثم إلى إدراك التفاصيل الصغيرة. هذا تكوين محكم يرتكز فى الوسط ليس للعين سوى مدخل واحد من باب الكهف، كما سبق أن أشرنا، تظل العين تدور دون ملل فى محاولة لمعرفة حياة هؤلاء الأشخاص، وقد نقع فى حيرة حين نرى السمك حولهم خصوصا السمكة الصغيرة إلى أعلى يمين المشاهد حيث نراها تسبح بحرية فهل هذا الكهف مائى؟ وهل كان الإنسان يسكنه؟ كل هذه تساؤلات عن ماهية الكهف والذين يسكنونه.



آدم وحواء ١٩٤٨- زيت على كرتون - ٩٦× ٦٨سم- مجموعة أحمد الديب.

هذه القوقعة الصغيرة موجودة منذ بدء الخليقة بل قبل آدم وحواء، وضعها الجزار فى زاوية اللوحة اليمنى إلى أسفل بجوار قدم آدم، أما حواء فأمامها قط رابض ينظر إلى المشاهد فى تحدٍ واضح، ويحاول آدم تهدئة حواء واضعًا يده على كتفها وممسكًا بيدها الأخرى وحالة من الشرود فى نظرة عن مستقبله على هذه الأرض. لقد عالج الجزار شعر آدم وحواء بطريقة تشبه الأعشاب المرجانية الموضوعة إلى اليسار فى أسفل عند زاوية اللوحة، وربما كان هذا ترديدًا لهذه القيمة التشكيلية الناتجة عن صراع اتجاهات هذه الخطوط يميل أداء الجزار فى هذا العمل إلى التبسيط والكتلة لراسخة وتجسيم بسيط إلا أننا نحس بالثقل الكتلى فى العمل الفنى والضخامة الواضحة فى تصوير الإنسان.



قصة زليخة – ١٩٤٨– زيت على كرتون – ٩٦×٦٨ سم مجموعة نجيب ساويرس.

ما هذه القصة التى يحاول الجزار أن ينقلها لنا من خلال هذه اللوحة؟ إن هذا إشارة إلى المضمون الأدبى الذى يقلل من المضمون التشكيلى، فالعمل الفنى لا يجب أن يكون قائمًا على فكرة أدبية لأنها تقلل من قيمته كما أن التكوين يميل إلى الاستطالة مما جعل هذه الآنية التى تغرس فيها زليخة زهرة حمراء أطول من اللازم. فى هذه اللوحة جعل الجزار المشاهدين جزءًا من العمل الفنى حيث يطل علينا ثلاثة أشخاص يشاهدون زليخة وخلفهم سفينة بيضاء تحتل الخلفية، أما زليخة نفسها فلا أثر للفرح على وجهها، بل حركة يدها تذكرنا بحركة النائحات فى الفن المصرى القديم، وهذه الفتاة التى خلفها ونظرتها الشاردة وذلك القط الذى يواجه الفتاة لا يوجد فى العمل أى مظهر من مظاهر الفرح، بل الحزن والمأساة فما القصة المرتبطة بهذه اللوحة؟ وأين فرح زليخة وكل ما نشاهده يدل على عكس ذلك؟ ربما يوجد قليل من الأمل فى هذه الزهرة الحمراء التى تغرسها زليخة.



طابور الجوع – أو الكورس الشعبى – ١٩٤٨– زيت على كرتون ٦٨× ٩٦ سم مجموعة نجيب ساويرس – متحف الفن الحديث.

صف واحد يجمع تسعة أفراد مختلفي الأعمار والفئات توحدوا فى هذا الصف وأمامهم على الأرض أطباق فارغة، رسالة موجهة إلى الحاكم ليرى حالة هؤلاء الرعية وما أصابهم من فقر وجوع، يستجدون منه ليملأ لهم هذه الأطباق الفارغة. جمع الجزار فى هذا العمل مختلف الفئات لتأكيد الفكرة، فالتضاد يؤكد المعنى ويوضحه، فهذه المنقبة تقف إلى جوارها امرأة عارية وجوارها امرأة شعثاء دميمة، كذلك المجاذيب إلى جوار هذه المرأة التى ترتدى حلقًا وأساور وحليًا ذهبية، وهذه المرأة رغم غناها جاءت تشارك الجميع هذا الموقف وتميزت بالإبريق الملون عن هذه الأطباق، إلا أن شأنه شأن باقى الأطباق فارغ فانضم إلى هذا الطابور. لقد رسم هذه اللوحة وكانت سببا فى اعتقاله وبعد ذلك فقدت اللوحة بعد مصادرتها وبعد ذلك طلب منه رسم نفس اللوحة مرة ثانية وهذه اللوحة الثانية فى متحف الفن الحديث أما اللوحة الأصلية المرسومة على توال فهى الآن ضمن مقتنيات نجيب ساويرس.



ذات الخلخال –١٩٤٨– زيت على قماش – ٨٠ × ١٠٧سم– مجموعة مدام عايدة أيوب.

إنها قضية القيد رمز لها الجزار بهذا الخلخال الذى ترتديه المرأة طواعية وتستسلم له رغم أنه ثعبان يلتف حول قدمها ويخنقها بثقله فقد جلست مستسلمة مستكينة شأنها شأن هذا الطائر، وذلك واضح فى معالجة الشعر وريش الطائر، كما أن رأس الطائر فى نفس اتجاه رأس المراة. إنهما الاثنان يعانيان من الأسر المفروض عليهما، وهذا الخلخال رمز للإرادة المسلوبة منها، إنها قضية السلبية والخضوع والهرب من الواقع أما بالنسبة للأداء التشكيلى لهذا العمل الفنى فكل خط أو لون أو عنصر ينتمى إلى البيئة الشعبية، هذه الكنبة وهذه المائدة تنتميان إلى الأثاث الشعبى حتى فى اختيار الألوان، اختار الجزار للخلفية هذا اللون المخضب بالحناء، وبالنسبة لخط سير العين فى اللوحة فإنها لا تمل الدوران المستمر فى تفاصيل هذه اللوحة، بل تقع فى أسرها مثلما وقعت هذه المرأة تحت أسر هذا الخلخال الذى حور فيه الجزار ورسمه على هيئة ثعبان.



كرنفال الأحبة ١٩٤٨- زيت على كرتون - ٧٠×٩٩سم- مجموعة نجيب ساويرس.

هذا الكرنفال أو الاحتفال خصه الجزار بعناصر غريبة وأسماه كرنفال الحبان أو الأحبة، ومن هذه العناصر السلحفاة وعش البيض وهذا الثور فى خلفية اللوحة. ما علاقة هذه العناصر وبعضها وهذه الغرابة فى الاحتفال وبطء السلحفاة التى تزحف على الأرض باتجاه الرجل شاحب اللون إلى يسار المشاهد.

هذه الاحتفالية فى هذا التوقيت الذى كان الاستعمار جاثمًا على القلوب تخيل فيها الجزار إحدى احتفاليات الإنسان الأول رغم عدم وجود تعبير الاحتفال على هذه الوجوه البائسة.

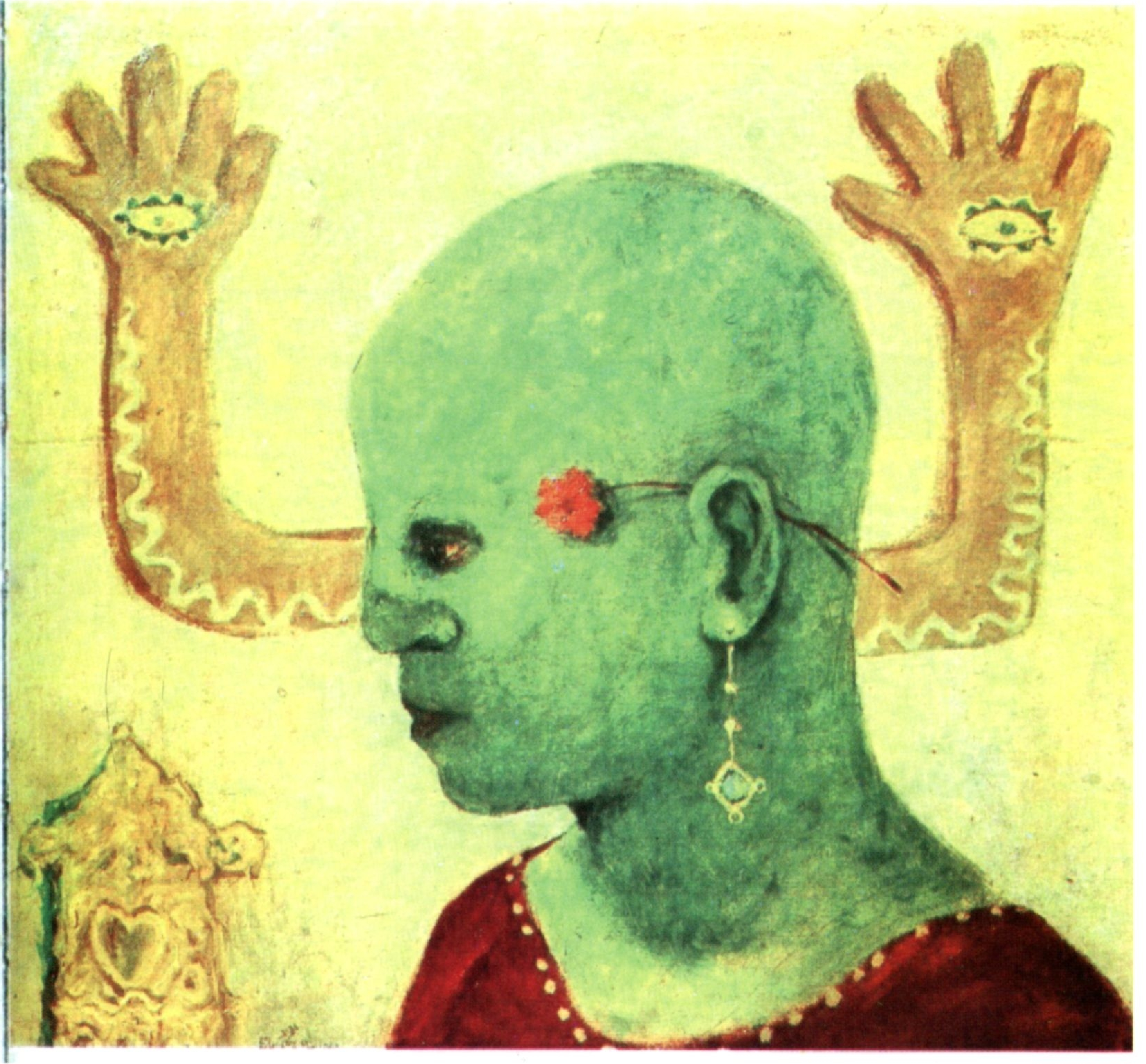
لقد أحكم الجزار تكوينه فى هذا العمل المثير للفضول حول مغزاه وجعل العين تدور فى رحلة، وكلما اقتربت من أحد جوانب اللوحة تعود إلى الدوران فيها والاتجاه إلى الجانب الآخر. إنها رحلة بين عناصر اللوحة يسارًا ويمينًا حتى تضم العين كل تفاصيل العمل ثم تحاول التفكير فى المغزى من ورائها.



السقا – (تفصيلة من مشروع تخرج الفنان) ١٩٥٠– زيت على كرتون ٩٥×٦٨سم – متحف كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

هذا الرجل البسيط الذى يحمل قربة الماء ويدور بها يسقى من يريد اختاره الجزار ليفرد له تفصيلة من لوحات مشروع تخرجه الذى كان عبارة عن أربع لوحات كبيرة الوحيدة المعروف مكانها هى هذه اللوحة التى هى عبارة عن جزء من اللوحة الكبيرة أفرد له لوحة خاصة به ليلقى أمامنا بقصة هذا الرجل الذى يظل يدور بالماء.

إن هذا العمل الفنى يوضح مهارة الجزار فى دراسة العناصر والموديل الحى، وأكاديميته هذه ترجع إلى أن هذا العمل أحد أجزاء مشروع التخرج التى يجب على الطالب أن يوضح فيها مهاراته التقنية ولكن الجزار كان قد اختار لنفسه طريقًا آخر غير الأكاديمية، إلا أنه اختار لنفسه نفس الموضوع وهو الحياة الشعبية وكل ما يخصها وإيجابيات وسلبيات العادات والمعتقدات التى كانت منبعًا أساسيًا كان ينهل منه.



الرجل الأخضر

– ١٩٥١- زيت على كرتون – ٦٣×٧٠سم- مجموعة نجيب ساويرس

هذا الرجل الأخضر لماذا اختار له اللون الأخضر، لون العشب الأخضر، وكذلك لون سلبى يرمز بـه إلـى هـذا المجذوب الذى لا يعنى شيئًا ولا يفعل شيئًا شأنه شأن كثيرين فى هذه الفترة من الاستعمار لخيرات البلـد وعـدم قدرتهم على فعل شىء حيال ذلك؟

تلك الأيدى نفس الحركة تشير إلى الجنون رغم وجود العين بداخلها لتقى من الحسد، فالكف مرتبطة بدفع العـين الحاسدة.

ولكن هذا المجنون الأخضر رغم جنونه فإنه يطمع فى العرش، هذا الكرسى المذهب الذى أمامه ويسرح ببـصره فيه يضع الوردة الحمراء فى أذنه، وقرط فى أذنه. إنه يتزين بطريقته. لقد أبدع الجزار فى هذا التكوين. إن العمل الذى يميل فى مساحته إلى أن يكون مربعًا تكون السيطرة عليه صعبة، إلا أن الجزار أحكم هذه السيطرة وخـرج لنا بتكوين محكم تدور العين معه مرارًا وتكرارًا دون ملل ودون أن تحاول أن تخرج من اللوحة، بل ترتاح إلـى تآلف المجموعة اللونية واستقرار العناصر وذلك رغم غرابة خروج الأيدى من الرأس، إلا أنها تدرك المـضمون التشكيلى لهذه المعالجة.



(الرفاعى) أو آكل الحيات – ١٩٥١– زيت على كرتون – ٧٥×٦٩سم– مجموعة نجيب ساويرس

بهذه الملامح القاسية يبدو هذا الرفاعى ويطل علينا من العمل واضعا فى فمه ثعبانًا صغيرًا ربما ليرينا قدرته ومهارته مظهر هذا الرفاعى كالآتى: شعره طويل إلى الكتفين يرتدى طاقية بيضاء ذراعه اليمنى مبتورة من بعد الكوع والجزء المتبقى موشوم بالكامل يرتدى زيًا على كتف واحد (الكتف السليم)، هذا الزى مرسوم عليه رجل وعناصر أخرى غير ظاهرة، كما يرتدى قلادة وعقدًا فى رقبته، ويستند بالجزء المتبقى من يده اليمنى على صندوق يخرج منه رأس المساعد ولكن رسمه الجزار بعين واحدة وحاجب واحد ومكان الفم كف صغيرة وشعره طويل منسدل على الصندوق، هذا المساعد يمتثل إلى أوامر هذا الرفاعى دون مناقشة، فهذا هو سبيل الرزق لديه: أن يطيع هذا الرجل ذا الملامح القاسية المتحجرة خلف آكل الحيات. إلى جانب هذا هناك مفتاحان معلقان على الحائط، أما الجزء المرسوم ناحية يسار المشاهد فهو غامض ملىء بالطلاسم يتدلى من جانبه شىء صغير. هذا مشهد من عالم كان يجذب انتباه الجزار بكل ما فيه من غموض ومأس.



إيحاء – ١٩٥١– زيت على كرتون – ٩٢,٥× ٦٨,٥ مجموعة مصطفى القريشى.

مشهد يصور إحدى عائلات السيرك وحياتهم المليئة بالغرائب والتنقل من ساحة إلى أخرى ومن مولد إلى آخر وأثر هذا التنقل على هؤلاء وعدم اتزانهم وإيمانهم الشديد بالخرافات الذى يؤثر على سلوكهم ويسبب سلبية واتكالا. نرى فى هذه اللوحة رجلاً وامرأتين إحداهما تقف على طرف دكة وتحرك يديها فى الهواء وإلى جوارها رسم على الحائط لقنفذ يهم بافتراس رأس موضوعة على الأرض فى الرسم على الحائط، أما المرأة الأخرى فتجلس عارية على الجزء المقابل من الدكة والرجل يقف عاريًا يعطى للمشاهد ظهره واضعًا يديه خلف ظهره ومرتديا حلقًا فى كلتا أذنيه وعلى الأرض (موقد) أو مدفأة بالفحم من الفخار يزحف منها ثعبان إلى الأرض حالة غريبة تسيطر على هؤلاء تجعلهم مستلسمين للأقدار كل ما يحاولون أن يفعلوا هو ممارسة السحر والشعوذة والتى لا تغير الوضع إلا إلى الأسوأ.



صندوق الدنيا – (أو العين السحرية)–١٩٥١٠ تمبرا على كرتون ٦٤×٤٨,٥ مجموعة الفارسى.

أحد مشاهد المولد حيث صندوق الدنيا الذى يحمل قصص وحكايات القدماء ويرويها الرجل الذى يـدير الـشريط بداخل هذا الصندوق فيشاهد الأطفال صورًا لهؤلاء الأبطال وتمتلئ عقولهم وقلوبهم بهذا الجو السحرى فينصرفون غاية فى السعادة، ويبقى هؤلاء جالسين فى انتظار الفرج. إنها إحدى عائلات المولد أو السيرك الشعبى حيث يكون الحيوانات جزءًا من العائلة يساعدون البشر فى إدخال السرور إلى المتفرجين ويشتركون كذلك آخـر الليـل مـع البشر فى الهم والقلق من عدم توفر الرزق فيجلس فى هذه اللوحة القرد فى المنتصف وأمام صندوق الدنيا مترقبـا ما يحدث (وقد كان رمزًا للحكمة عند القدماء) على يمينه هذه الفتاة التى تشعر بالنعاس فاستندت إلى صندوق الدنيا وعلى يساره صاحبه جالسًا يقظًا فى انتظار من يطلب منه أن يدير القرص أو أن يجعـل قـرده يـؤدى بعـض الحركات، الجميع ينتظر أن يطلب منهم أحد أداء الحيل أو سماع قصص هؤلاء الأبطال داخل الصندوق.



الفارس-١٩٥١- زيت على سيلوتكس -٣٦×٣٤سم مجموعة الفارسي

مشهد من سيرك شعبى يمثل فارسًا مع حصانه (عادة ما يكون حصانًا لكنه هنا كائن آخر من العالم السفلى له ملامح إنسان وحول رقبته سوار أحمر وله شعر غزير يشبه شعر المرأة)، كما أن للفارس أيضًا شعرًا طويلاً جدًا ويرتدى زى البهلوان.

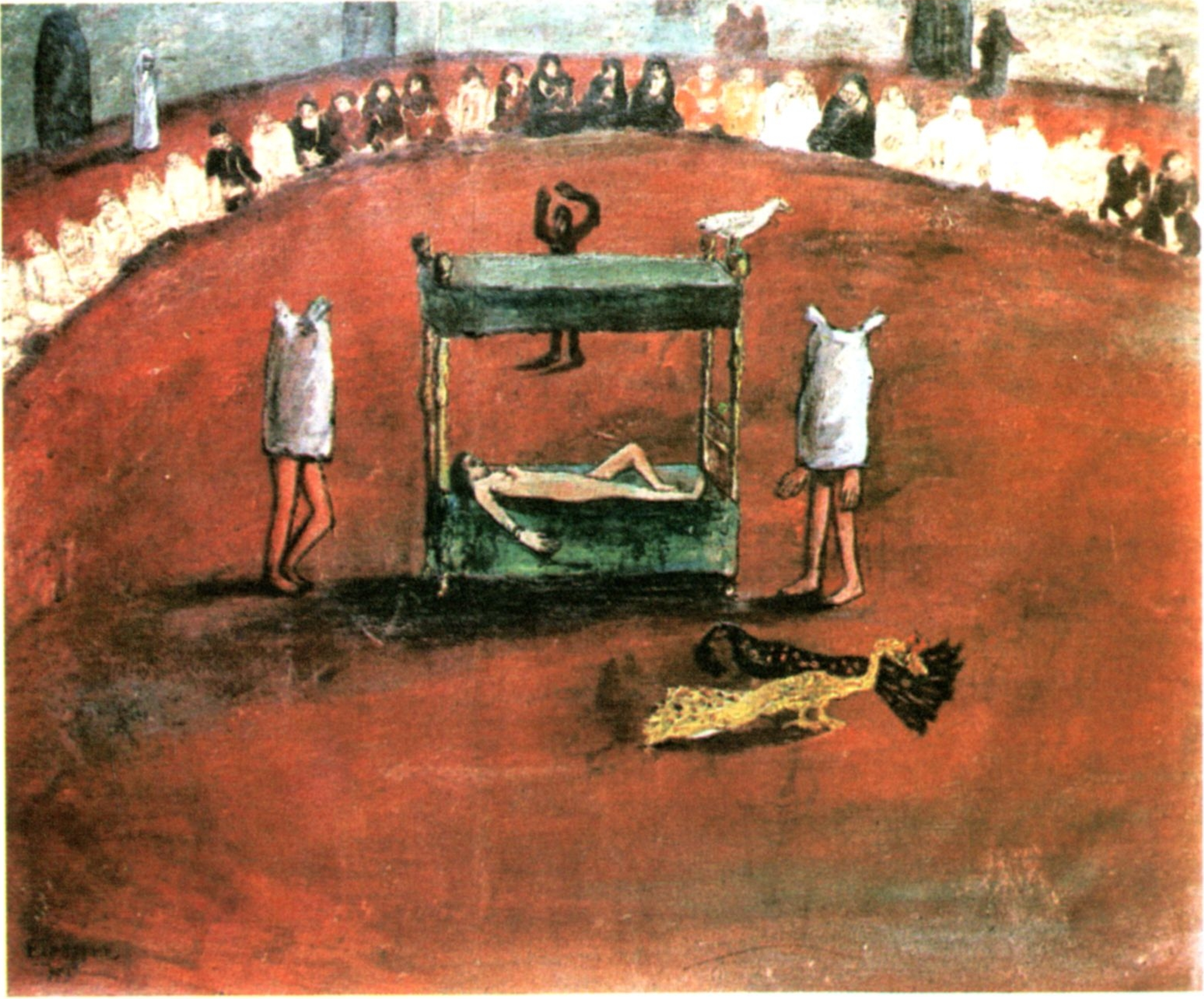
يقف الكائن الخرافى فوق دائرة (والدائرة هى الأخرى أحد رموز السحر) مرسوم بداخلها طلسم، ويتم رسم هذه الدائرة فى حالات معينة فى السحر منها إما تعويذة حماية لما يكون داخل هذه الدائرة أو يتم استدعاء أحد من العالم السفلى برسم طلسم وقراءة تعاويذ معينة داخل هذه الدائرة فيفتح بابًا بين عالمنا وعالمهم تكون هذه الدائرة مركزه، أما وجود محراب داخل العمل فيبعث على الحيرة واتجاه الفارس بنظرة إليه وإعطائنا نحن المشاهدين ظهره فيثير تساؤلاً آخر هناك على الجانب الآخر، مدخل اللوحة ناحية كتابة اللغة العربية أعلى اليمين، تدخل عينك عن طريق هذه البومة المرسومة على الجدار ساكنة تتأمل الفارس والكائن الخرافى.

تنتقل منها إلى الفارس ثم هذا الكائن الخرافى الواقف داخل دائرة مرسوم عليها طلسم باللون الأبيض عليه خطوط حمراء تقسمه أجزاء تذهب وتجىء العين معها إلى أن تصعد إلى المحراب وترغب فى الاحتماء به وتستقر عليه قليلاً لتعود إلى ذلك الكائن الخرافى الذى يشدك إلى عالم لا تدرى عنه شيئًا ليست هذه مجرد رموز لعالم السيرك. إنها رموز لعالم آخر وفلسفة أخرى للجزار فى معالجة تشكيلية يعبر بها عن هذه المعتقدات.



طاسة الخضة – ١٩٥١– ٧٠×٣٨,٥سم – مجموعة الفارس زيت على كرتون.

فكرة طاسة الخضة لم تكن فى الموروث الشعبى فقط وإنما تمتد جذورها إلى الفن المصرى القديم والتعاويذ التى يقوم بكتابتها السحرة على وعاء ما، وبصب الماء مكان الكتابة تحمل المياه الشفاء لمن يشربه. أما فى هذا العمل الفنى فإن معالجة الجزار مختلفة حيث صور رجلا واقفا له قدم خشبية ورأس مثل السبورة الخشبية مكتوب عليها جزء من الآية الكريمة (الله لا إله إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم) من سورة البقرة (آية الكرسي) ويمسك الرجل الواقف بيده اليسرى طفلاً عاريًا يرتدى فى كلتا قدميه خلخال (هذه اليد اليسرى موشومة)، ويرفع الرجل يده اليمنى كأنما يدلى بقسم وخلفه صندوق خشبى له قمة مثلثة، فالموضوع عند الجزار انتقل من طاسة الخضة بمفهومها المصرى القديم إلى أن تصبح رقية بإحدى السور الكريمة من القرآن الكريم، هذه اللوحة تميزت بالبساطة اللونية رغم كثافة اللون: فالمجموعة اللونية المستخدمة درجة من درجات الأحمر المائل إلى البنى وذلك فى الأرض ودرجات الأكر فى الصندوق والحائط، أما الرجل الواقف فيرتدى زيًا مكونًا من قطعتين: الأولى فانلة بيضاء والثانية سروال أسود يشبه ما يرتديه الصيادون.



لوحة الميلاد – تمبرا على كرتون – ٧٩×٦٥ سم مقتنيات الفارسي عام ١٩٥١.

"إنها قصة الحياة يمثلها أبطال السيرك على خشبة المسرح كل فى انتظار دوره وكلٌ يعرف مصيره"

مثلما كتب الجزار فى مذكراته عن هذه الحياة صورها فى لوحاته بنفس الفلسفة، فلسفة البدائية الشعبية.

اتخذت لوحات السيرك عند الجزار أشكالاً عديدة، فمنها ما يصور أحد الألعاب ومنها مشهد للحلقة المقام عليها السيرك أو مشهد داخلى يصور حياة هؤلاء التعساء دون أن يحاولوا وضع المساحيق لإسعادنا وهنا نشاهد حلقة واسعة التف حولها الناس فى صف واحد يجلسون على الأرض، لا تظهر الحلقة كاملة وإنما جزء بسيط خلفها بيوت وكأنما تم نصب السيرك فى ساحة واسعة وسط البيوت فى وسط الحلقة نشاهد سريرًا بأعمدة، الملاءة والناموسية لونهما أخضر.

استلقت عليه امرأة ويقف عليه من ناحية الناموسية اليمنى طائر أبيض وإلى اليمين واليسار شخصان كل منهما يرتدى جوالاً يغطى رأسه ونصفه العلوى وعلى الأرض طاووسان أحدهما أسود والآخر ذهبى وفى العمق قليلاً رجل أسود يرفع يديه إلى أعلى. إنه كما قال الجزار، أحد مشاهد الحياة يمثلها هؤلاء الأشخاص وكل منهم يعرف دوره ويؤديه فى محاولة لإسعاد المتفرجين وكسب قوتهم ليواصلوا المعيشة.



عربة السيرك – ١٩٥١– زيت على أبلكاش– ٧٠×١٠٠سم متحف الفن الحديث بالقاهرة

مشهد هذه اللوحة تراه عندما تمر على مكان يستعد لاستقبال سيرك حيث تكثر العربات التى تحط رحالها حتى يقام هذا السيرك وعرباته ملونة وعليها رسوم تميزها، كما تميز الموجود بداخلها ووظيفته فى السيرك، وفى هذا العمل نشاهد عربة حمراء يطل علينا من داخلها رجل من نافذة لها قضبان، أما المرسوم على العربة فإنه أحد رسوم الفن الشعبى لأسد له رأس آدمية يحمل فى يده سيفًا، واليد الأخرى يدوس بها على رأس آدمى له لحيــة ويجــر هــذه العربة حمار أبيض يبدو مرهقًا من ثقل العربة التى يجرها كما تبدو العربة وكأنها تتحرك وذلــك لحركــة هــذا الحمار، ولم يغفل الجزار أى تفصيلة حتى الوردة الحمراء المرتفعة الموضوعة على سرج الحمار والجرس المدلى من العربة إلا أنها دون سائق وذلك لأن الحمار غالبًا يعرف طريق الذهاب والعودة، أما ما يوجد بداخل العربة فلنا أن نخمن أنها إحدى عربات مروضى الوحوش حيث دائمًا ما يرتبط الرسم عند الفنان الشعبى بالوظيفــة وطالمــا رسم هذا الأسد دلَّ على ما بداخل العربة ويشيع الرهبة فى نفوس المشاهدين حتى لا يقتربوا أكثر من اللازم، أمــا باقى عناصر اللوحة فقليلة حيث يوجد شخصان اثنان: رجل يمسك بزمام كائنين لونهما أبيض (لا تظهر تفاصيلهما هل هما أرنبان أم قطان أم كائنات أخرى) وأمامه سلم، أما المرأة فهى خلف العربة ولا تميز مــاذا تفعــل هــى الأخرى نظرًا إلى صغر الحجم، فالبطل فى العمل هذه العربة بلونها الأحمر المتمركز فى اللوحة مانعًا العين مــن أن تتجول فى تفاصيل أخرى وتبتعد عن هذه العربة وقتًا طويلاً فهى سرعان ما تعود تتمركز عليها.



العائلة – ١٩٥١– زيت على كرتون – ١٠٠× ٧٠سم – مجموعة ياسر هاشم

عائلة مصرية استلهم فيها الجزار تماثيل الأسرة الرابعة والخامسة المصرية القديمة حيث تمثال الرجل والمرأة منحوت فى كتلة واحدة ومعهما أبناؤهما أسفل أقدامهما كامتداد لهما، ولكن هذه المعالجة تختلف فنرى فى هذه اللوحة بعد دخولنا من ناحية كتابة اللغة العربية طلسمًا مرسومًا على مساحة حمراء تماثلها مساحة خضراء إلى جوارها، ولكن لماذا اختار الجزار أن يضع المساحة الحمراء خلف المرأة والمساحة الخضراء خلف الرجل وأيضًا نلاحظ ارتداء الرجل حلقًا وعقدًا ووضعه طاقية تغمى عينيه، كما يرتدى نياشين زائفة. لون سلبى يستقبل فقط.

دور المرأة فى الأسرة أساسى، فهى التى تقود ذلك الرجل السلبى. الثور يلتهم الثعبان، رمز آخر لرموز السيادة لكن هذا الرجل وهذه المرأة يرتديان ثوبًا واحدًا يضمهما معًا ولهما قدمان بدلاً من أربع. إنه رمز ولكن هذه المرة يدل على التوحد وربما دل على ضعف دور الرجل، والابن منقسم إلى لونين أخضر وأحمر: هل هو حائر بين

أبيه وأمه وهذه الحالة المقلوبة لسيادة شخصية وسلبية شخصية حتى الحجاب الملقى علـى الأرض أمـام المـرأة يشترك فى هذا الصراع بين الأخضر والأحمر.

تكوين هذا العمل تكوين نحتى ثقيل: كتلة ضخمة بيضاء تمثل الرجل والمرأة راسخة على الأرض علـى قدميـه، لهما صفة الضخامة، والولد حائر فى المنتصف مزدوج يحمل نفس صراع اللوحة.

الأرواح المجسدة نقلاً عن تحليل الجزار لهذه اللوحة (إن فكرة الالتئام والاتحاد لها من القوة مثل ما للروح والجسد قدرها فى الملازمة فى هذه الحياة ومن دونها لا نرى إلا أشباحًا وأجسادًا عفنة وربما كان هنالك اتحاد فى الظاهر كما نرى فى هذين الشخصين الملتحمين، فقد أدارا ظهريهما إلى تلك المثل العليا ممثلة فى علمين أحدهما أخـضر والآخر أحمر، وقد نقشت عليها رموز تلك المثل فى أشكال كالسحر بالنسبة إلى عقلية هذين الشخصين الـشعبيين اللذين يعيشان بعقلية بدائية، فقد وقفت الزوجة فى زهو ممسكة بيدها ريشة طاووس بينما الزوج مغمض العينـين فاقد السيطرة وقد علق على صدره النياشين بينما طفلهما يرتع أمام هذه التقاليد الراسخة التى يورثونه إياها وعلى الأرض تعويذة لمنع الشر عنهم وآلة ترمز للزمن والميكانيكا الحديثة.

إنها مجموعة متناقضات (بعضها يتصل بالناحية الاجتماعية وبعضها بالناحية الفنية وبعضها ذاتي) على حد قـول الجزار نقلاً عن تحليله لهذه اللوحة.



أبو أحمد الجبار – ١٩٥١– زيت على كرتون – ٧٠ × ١٠٠سم مجموعة الشيخ حسن بن محمد آل ثانى – متحف الفن العربى الحديث (قطر)

هنا نجد الجزار يشجب وفى وضوح قضية سائدة فى الطبقة الشعبية ألا وهى تعدد الزوجات وما يترتب عليه من تأثير على الأسرة يكون سيئ تماما فنجد هذا الرجل السلبى ممددًا على الأرض فى غير تناسب أو تناسق أمامه أبنه وإبنته عراه لا يستطيع أن يفعل لهم شيئًا رغم أنهم يلعبون على حد قول المثل الشعبى (بالبيضة والحجر) إلا أنه سلبى خامل حتى بالنسبة إلى زوجاته فإنه لم يستطيع أن يعدل بينهن فقد قرب إليه واحدة فى منتصف العمل، أما الأخرى إلى يسار المشاهد فرغم دمامتها فقد جعلها ضمن اهتمامه لكونها تعزف على آله تستطيع بها التسرية عنه، وقد رمز لدائرة اهتمامه بهذا السور الذى يحوطه هو وأبناؤه واثنان من زوجاته دون الثالثة المرسومة فى أقصى اليمين إلى أعلى دون تفاصيل لكونها كمًا مهملاً من هذا السلبى الذى لا هم له سوى راحته الشخصية دون النظر إلى ما يترتب على ذلك من نتائج، والذى أصبح مجرد صورة، غير قادر على إشباع زوجاته أو كساء أطفاله، وقد استخدم الجزار فى هذا العمل تكوينًا إشعاعيًا مركزه رأس الفتاة الصغيرة حيث تتفرع من هذه النقطة (التى هى مركز اللوحة) خطوط تتجه إلى أطراف اللوحة مثل خط الفتاة وخط الولد وخط أقدام أبو أحمد الجبار وخط رأسه وخط الزوجة المرسومة فى وسط العمل ثم اتزان العمل بالزوجة إلى اليمين وإلى اليسار حتى يتم حفظ التوازن والثقل ومركزية الإشعاع من الداخل إلى الخارج وبالعكس حيث مرونة التكوين وعدم خروج العين وتجوالها بين هؤلاء الأشخاص.



ودن من طين وودن من عجين -١٩٥١- زيت على كرتون -١١٠× ٧٠سم.

هل المثل يطلق فى حالات السلبية والاتكال، وعالج الجزار الموضوع بحس فكاهى حيث عبر عن سلبية واتكالية هذا الشخص برسم أذنين له فى جانب واحد من رأسه وكل منهما معلق بها حلق رغم التأكيد على فكرة الإعاقة ورمزها تلك العربة التى يجلس عليها الشخص كما يبدو غارقًا فى عالم آخر يطعم الديك من يده ولا يعبأ بالأرفف وبدلاً من الأسماء هناك رموز مرسومة على ورق مثبتة على كل رف الرف الأعلى مرسوم عليه بالأحمر طلسم والرف الأوسط مرسوم بالأزرق مفتاح والرف الأخير مرسوم كائن غريب وضع الموتى معاكس لبعضهم، العلوى منهم رأسه إلى يسار المشاهد وقدميه إلى اليمين والأوسط عكسه، رأسه إلى اليمين وقدماه إلى اليسار والثالث عكس الأوسط رأسه إلى اليسار وقدماه إلى اليمين، هذا يجعل المشاهد يذهب ويجىء معهم على هيئة زجزاج من أعلى إلى أسفل لتستقر مع هذا الشخص وتدور معه إلى الديك وهذا الهلال أمامه ثم تعود ثانية لتستقر على هاتين الأذنين حيث يقعان فى منتصف العمل تمامًا وكل خطوط سير العين فى العمل تعود بك ثانية لهما، كما أنهما مدخل العمل وأول شىء تقع عليه عيناك حين تشاهد العمل الفنى وتتعجب من هذا الشخص السلبى.



الماضى والحاضر والمستقبل – (أو مفتاح الزمن) – ١٩٥١) زيت على سيلوتكس ٩٥×٦٢سم – متحف الفن الحديث بالإسكندرية (جزء من متحف محمود سعيد)

تاريخ هذه اللوحة يرجع إلى ١٩٥١، وفى هذه الأثناء كانت عهود الإرهاب تدمى الذكريات وتضفى عليها لونًا قاتمًا رهيبًا، ولكن هذا لم يمنع من أن تصمد العزمات وتهيئ نفسها للغد حيث تستطيع أن تتأثر من جميع عوامل الماضى الكريه وكانت اللوحة الماضى والحاضر والمستقبل، أما الماضى فهو واضح من الجو الخلفى للوحة – وهو بين سطور السجن وقد أطل منه سجين على جنازة تسير كما أطلت امرأة بيدها طفل.والسجين والمرأة والطفل يمثلون جميعًا الحياة الحبيسة المضطربة التى تلتصق بخيال الحاضر.

أما الحاضر فهو الوجه الكبير الواضح فى اللوحة وتبدو فيه عناصر القوة والعزم والإصرار وشرود الذهن فى ماضى كريه والتفكير فى غد باسم جميل، وبدت شعبية الحاضر من الأحجبة والأقراط المدلاة من أذن الحاضر والمعلقة على صدره.

بقى المستقبل وهو واضح من المفتاح الموضوع أمام الحاضر ولعل هذا المفتاح يعطى فكرة عن المستقبل وما فيه من أسرار وخبايا خفية (هذه هى اللوحة) لعلها لا تحتاج إلى رؤية قصتها فإن عهد كل مصرى بالحياة المصرية سنة ١٩٥١ قريب. لقد مرت البلاد بفترة من أحلك فترات حياتها فعاش عدد كبير من شبابها فى السجون لأنهم رفعوا رأسهم فى وجه الطغيان والفساد ولأنهم جرؤوا على أن يبدوا رأيًا أو يقولوا حقًا وكانت الأنفاس مكتومة والحريات مقيدة والخطوات مغلولة وكل شيء حبيس إرادة حكام لا يرعون الله فى الشعب ولا يحسون بما تعانيه الجماعات، ولقد أراد أن تنوب اللوحة فى التعبير عن إحساسات الناس وقتها. ولقد كان يأمل الجزار أن تكون هذه اللوحة عبرت عن إحساس الناس فى تلك الفترة حيث كان كل شيء حبيسًا والحريات مقيدة من قبل حكام لا يرعون الله، وقد استرسل الجزار فى وصف هذه الفترة الحالكة من تاريخ مصر.



دنيا المحبة – زيت على ورق كرتون – ٥٠× ٦٠سم –١٩٥٢– مجموعة أحمد الديب

إن مفتاح هذا العمل هذا الفرخ الصغير إلى أسفل ناحية يسار المشاهد، وتدور العين فى اللوحة مع اتجاه عقارب الساعة إلى القبلة ثم إلى المحراب ثم هذه المرأة التى ترتدى رداءً أحمر ثم نتفرغ بعد ذلك لهذين الزوجين الجالسين على الأرض وكل منهما يعطى ظهره للآخر، هذه الخشونة فى ملامح المرأة التى ترتدى البرقع ونجد العكس عند الرجل الذى يبدو مخنثًا ويرتدى حلقًا وعقدًا وعلى غطاء الرأس يدلى كف فى منتصف الوجه.

كما يرتدى فى يده اليمنى خاتمًا يذكرنا بخاتم إيميه آزار يمسك بهذه اليد ثعبانًا أرجوانيًا موجهًا رأسه إلى المرأة، أما هى فتنظر إلى الأرض وتمسك بيدها اليمنى سنبلة، وهذا الفرخ يقف على حرف إناء به بيضتان، هذه اللوحة تجمع مواقف مختلفة، فهذه المرأة التى تصلى جوارها امرأة عارية تدخل فى محراب على هيئة عباءة شيخ وفى الركن الأيمن هذه المرأة التى ترتدى زيًا أحمر لا يظهر منه سوى وجهها فقط.

هذه لوحة تحمل متناقضات كثيرة وتحمل غموض الحياة الأسرية بين هذين الشخصين عكس لوحة أبو أحمد الجبار التى توضح أكثر مما تخفى شكل هذه العلاقة وسلبياتها.



صراع الفيلة (كما أسماه الجزار)

أو الدرويش والفيلان- ١٩٥٢- زيت على قماش- ٦٨× ٩٧,٥ سم مقتنيات ياسر هاشم.

استكمالاً لموضوع السيرك الذى كان أحد مباحث الجزار فى معالجته للحياة الشعبية فقد صور هذا المشهد من داخل السيرك

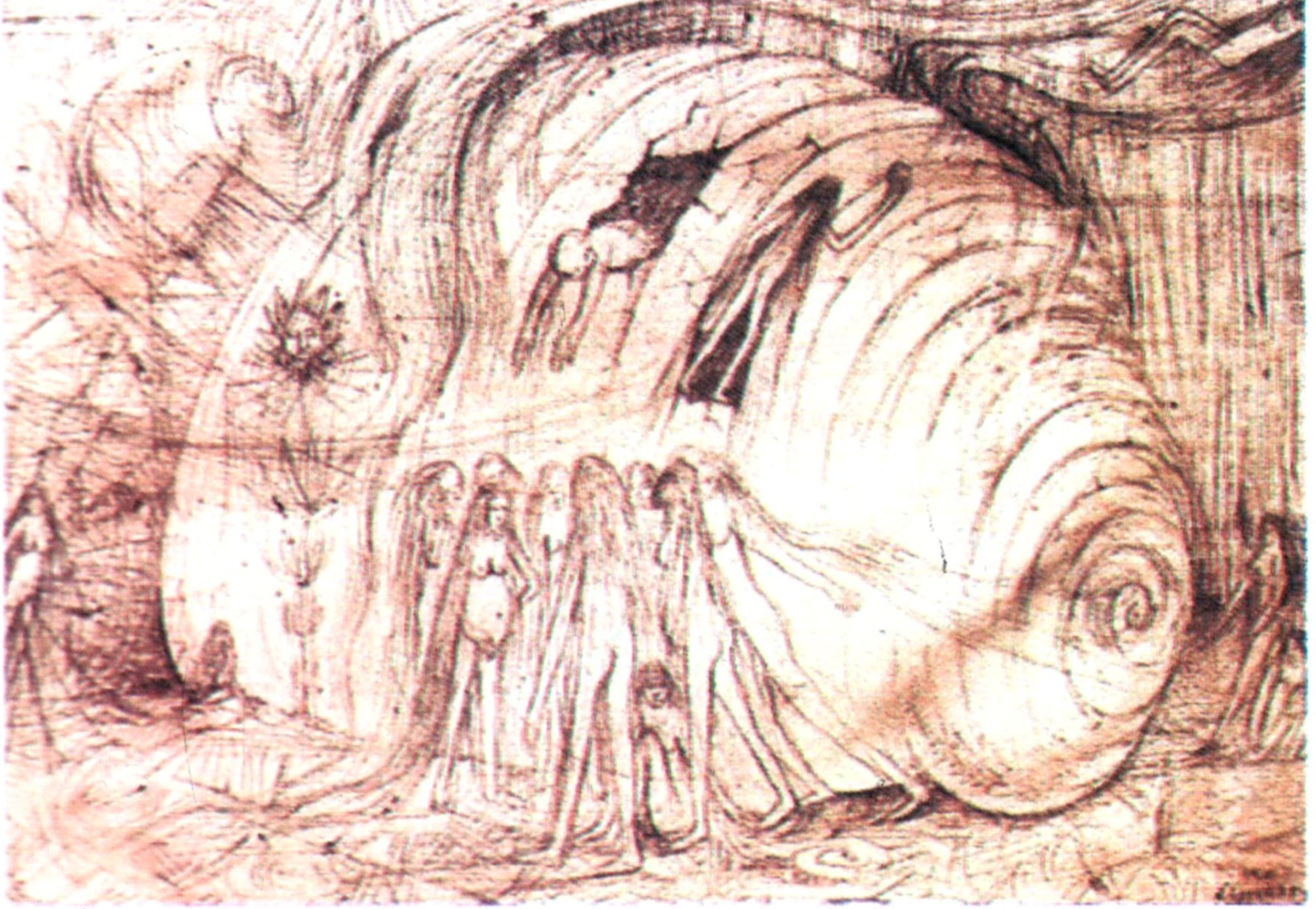
وقد صور هذا المشهد فى شىء من الثقل، ثقل الفيلين والثقل الذى يميز أى شىء يتعلق بالشعبى وتضخيم العناصر، كما ذكر الجزار فى حديثه للإذاعة الفرنسية فيما يتصل بالحياة الشعبية.

هذا العمل يحتوى على فيلين فى مواجهة بعضهما فى صراع يتحكم فيه هذا المدرب الذى يشبه الدرويش، وهو يرتدى عمامة المشايخ وأطال شعره ووشم يده الغليظة وخلفه امرأة تشبه فى نفس المعالجة القزمية تحمل فوق رأسها لفافة من القماش تضع فيها ربما طعامًا وربما ملابسها وترتدى ملاءة سوداء، أما أحد الفيلين (إلى يسار المشاهد)، فموضوع فوق ظهره جزء من القماش أبيض عليه رسم جامع له أربع أقدام وفوق ظهر هذا الفيل كائن موضوع فى رقبته شىء أحمر، أما فى الخلفية فهناك امرأة كاشفة شعرها تسير فى اتجاه يمين المشاهد وخلفها قط هذا الدرويش يختفى بجسمه خلف الفيل إلى يمين المشاهد واضعًا زراعة على ظهره هذا الفيل متحكم فيه، وكل ما فى هذا العمل يوحى بالثقل ويتميز هذا التكوين بقلة الفراغات ورغم قلة العناصر فإنها تتميز بضخامة شغلت حيزًا كبيرًا.



تعويذة – أو الشيطان الصغير –١٩٥٢– زيت على خشب – ٢٢× ٣٠ سم مجموعة نجيب ساويرس

هناك معتقد سائد عند فئة من الناس بأنهم إذا أرادو أن يعيش لهم ولد فإنهم يرسمون على وجهه رسومًا ويجعلونه يرتدى ثيابًا بالية ويضعون له أحجبة ويتركونه دون عناية أو يتم إلباسه ثياب بنات ووضع حلق في أذنه لإبعاد العين عنه ومنع الحسد، هذا جانب، أما الجانب الآخر فلماذا وضع له قرنين ولماذا هو بهذه الهيئة وتلك الطلاسم؟ لقد أطلق الجزار أسماء على لوحاته وهذه اللوحة اسمها "الشيطان الصغير"، فهل يقصد به أحد افراد العالم السفلى، أم يسكن هذا الطفل أحد من العالم السفلى؟ وهل هذه التعويذة للحماية حتى لا يحسده أو يضره أحد؟ لقد رسم الجزار هذا الطفل أو هذا الشيطان الصغير يشغل مساحة اللوحة بالكامل فيما عدا فراغات قليلة رسم فى إحداها تعويذة حدوة حصان أقصى اليمين، وأقصى اليسار حدوة أخرى متعاكستين فى الوضع وكأنهما كتابات هيروغليفية توضح أداء الجزار في هذا العمل، فهى كثافة لونية فقد رسم الطفل ولونه فى طبقات من اللون كثيفة فى معظمها واستخدام الكشف ورغم صغر حجم اللوحة، إلا أنها تشدك وتدخلك عالمًا مليئًا بالمعتقدات والخرافات الغريبة تأخذ فيه جولة، كما تأخذ جولة فى أنحاء اللوحة، وملامح هذا الطفل والطلاسم التى تحوطه والمرسومة على وجهه وكفه وذراعه وملابسه وقدميه وغارق فيها حتى أذنيه.



قد عرضت هذه اللوحة تحت عنوان "ابن"، وذلك فى معرض صالون القاهرة الحادى والثلاثين، وذلك عام ١٩٥٤.

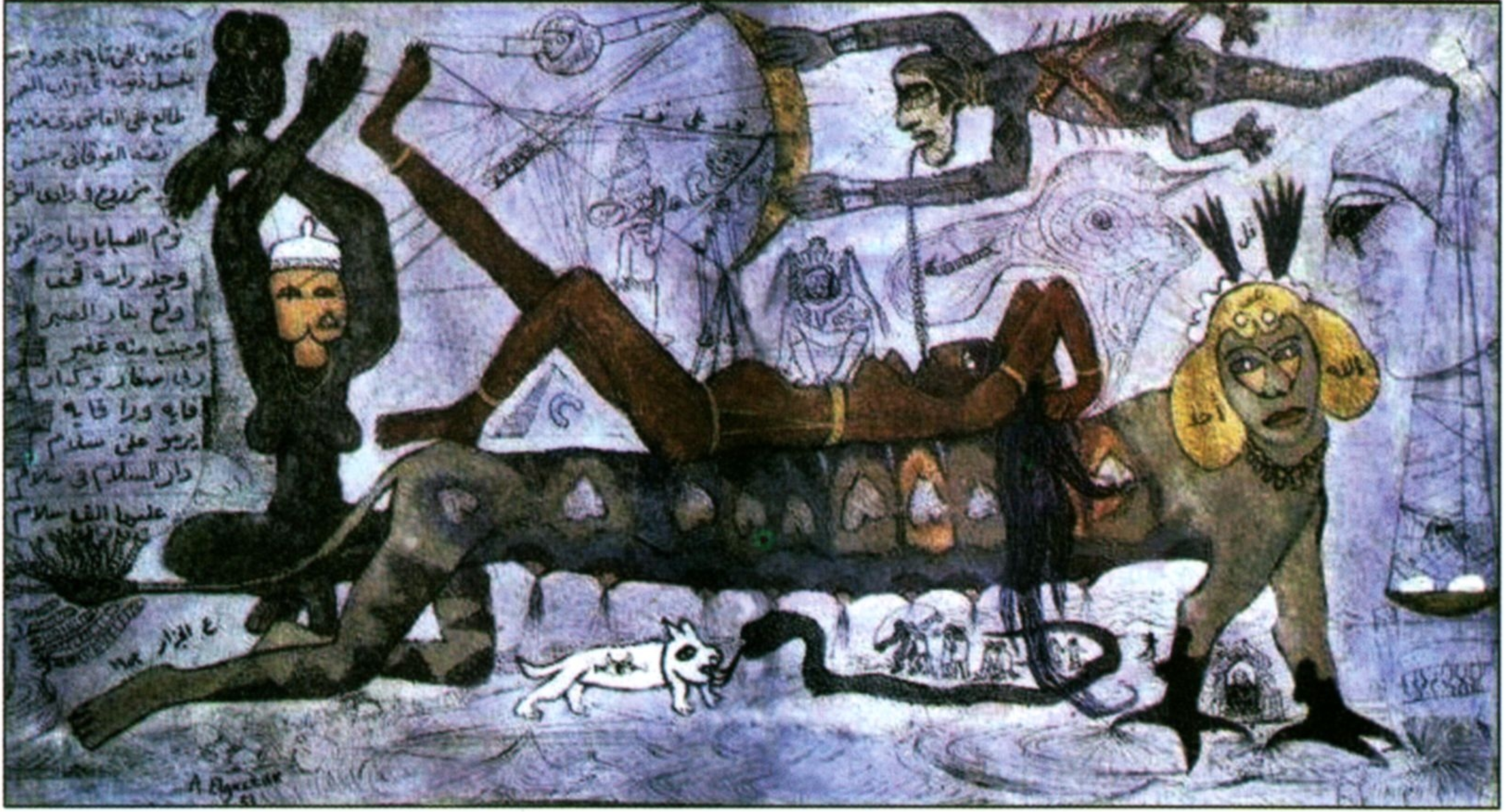
العش – ١٩٥٣– حبر شينى على ورق – ٣٥,٥×٥٢ سم مجموعة الفارسي

هذا العش رمز لمدينة القواقع التى بناها الجزار وأسكن فيها أشخاصه ليستريحوا من عناء اليوم "إن مدينة القواقع ليست شيئًا للتسلية أو هى من نسج الخيال المحض، إنها شيء كامل" هكذا عبر الجزار عن هذه المدينة ودافع عنها ورسم هذا الشكل المحبب فى انحناءته القوية وجرأة التكوين والتصميم لتحتل هذه القوقعة معظم العمل الفنى والأشخاص الذين يسكنونها رفيعون عراة لا يصل طولهم إلى منتصف ارتفاع القوقعة وما هذه الفتحات التى نراها على جسم القوقعة؟ هل هى نوافذ أم أبواب؟ إن هذا العمل من أكثر أعمال هذه المرحلة تعبيرًا عن وجهه نظر الجزار التشكيلية والفكرية، كما تتميز بقوة وثبات التكوين وخطوط الأشكال التى تتصل ببعضها. لقد جعلنا الجزار ننتقل لنشاهد هذا العمل ونحاول أن نتخيل الحياة بداخل هذه القوقعة وكم الراحة الذى يعدنا به الجزار كما قال: "إنها المكان الذى يستطيع أن يعيش فيه (الإنسان) بكل هدوء لأن فيها تعويضًا لميكانيكية الحياة الجافة العادية، فكلما زادت ميكانيكية العالم... زاد الاستمتاع الروحى، ولذلك يصبح العالم الداخلى للخيال ذا قيمة عظيمة بالتدريج". لقد اكتشف الجزار العالم الذى كان ينشده دون أن يتحرك من مكانه أو يذهب إلى تاهيتى مثل جوجان.



عاشق من الجن – فحم على ورق – ١٩٥٣– ٢٢,٧×٣٤,٥٠ سم– مجموعة صبرى منصور

هذا العمل هو الاسكتش التحضيرى للوحة عاشق من الجن المرسومة بالجواش حيث الفكرة الأولية، والاعتقاد فى الجن وهذا العالم وغرابته، ولكن هذا الاسكتش اختلف عن المعالجة النهائية للعمل الفنى، فالفكرة هنا هى الأساسية ولا توجد تفاصيل كثيرة ويوجد باب فى المنتصف لا يوجد فى اللوحة الأساسية كما حول الشخص فى الهواء إلى نصف آدمى ونصف حرباء أو برص ولا توجد البومة أو البيض أو الأشخاص الغريبة، كما أن الشخص المستعرض يبدو فى الاسكتش أكثر تشوهًا وبشاعة، هل هو هذا الشخص العاشق من الجن؟ عالم من الرمز نغرق فيه بتأمل لوحات الجزار هذا بخلاف الرمز فى كتاباته كذلك إلا أنه لم يكرر القصيدة فى الاسكتش وإنما جعلها فى اللوحة الأساسية، كما أنه فى نهاية القصيدة يقرئ عليهم السلام، أليس هذا دليلاً على اعتقاده هو نفسه فى الجن ووجودهم حولنا وليس مجرد نقد لظواهر المجتمع حوله.



عاشق من الجن – ١٩٥٣- حبر شينى وجواش على ورق – متحف الفن الحديث بالإسكندرية

هذا العمل الفنى يدل على اعتقاد الجزار نفسه فى الجن، هذا التكوين الغريب، كائن غريب له قدما إنسان وبطن طويلة تشبه أحد الزواحف ينزل منها اللبن من تسعة أماكن، أما القدمان الأماميتان فهما أرجل صقر أو نسر ورأس إنسان وذيل حيوان، هذا الكائن مستعرض فى مساحة اللوحة تقريبًا، تنام على ظهر هذا الكائن امرأة ترفع قدمًا وتثنى الأخرى ويجلس على بطنها كائن غريب مرسوم بخط خارجى دون تظليل، تعلوها (الفتاة) كائن آخر على هيئة برص أو حرباء له أقدام أمامية ورأس إنسان يتصل فمه بفم هذه المرأة عن طريق خط رأسى، ويوجد إلى أقصى يسار المشاهد امرأة جالسة ترفع يديها فوق رأسها وتقف على إحدى يديها. بومة الخطوط فى كل مكان ترسم هنا وهناك أشكالاً وأشياء: رأس مرسومة ناحية كتابة اللغة العربية تنظر إلى الموجودين داخل اللوحة وتخرج من العين خطوط تصل إلى الأشياء فى جميع الاتجاهات.

ينزل من ذيل الحرباء أو البرص كفة ميزان بها بيضتان ونسج عليها العنكبوت، أما رأس الكائن المستعرض فمكتوب عليها (قل هو الله أحد)، وهناك كائنات بعين واحدة فى منتصف اللوحة ومكتوب أيضًا فى هذا الموضع آية (نور على نور)، أما أسفل الكائن المستعرض فيوجد ثنائيات من الأشخاص، وكذلك كائن أبيض فى مواجهة ثعبان وإلى ناحية اليسار مثلما فى لوحة مواليد عرايا نجد الجزار قد سطر أبياته الشعرية والمسماة فى هذه عاشق من الجن أيضًا.



نشيد الخنافس –١٩٥٣– أحبار على ورق – ٦٢× ٤٨ – مجموعة السيدة جاذبية سري

ربما كان هذا العمل اسكتشًا تحضيريًا للوحة السيرك حيث إن نفس العنصرين موجودان فى لوحة السيرك، هذه المرأة ذات الأيدى الست تواجه رجلاً راكعًا أمامها على الأرض رافعًا رأسه إليها. إنها السلطة بجبروتها تخضع أمامها الأشخاص فى إذلال، أما بالنسبة لأشعار الجزار فنجدها تصف هذا المعنى حيث توضح حالة هؤلاء المتسلطين المتجبرين بعد الموت وعذابهم داخل القبر فى رؤية مأساوية مملوءة بالصور الشعرية التى تثير الاشمئزاز حيث ألفاظ مثل ممدودة رمتهم – حناجرهم جوة الودان مصدية – والحشرات التى حولهم خنافس ودبان أخضر تنزح من الدم وتروى الحصى الأصفر – حيث يوضح بهذه الصور نهاية الظلم وعذابهم فى القبر وعويلهم الأبدى تحت التراب نتيجة لما مارسوه من ظلم فى الحياة للبشر. أما المعالجة التشكيلية فالتكوين رأسى الكتابة ناحية اليمين والرسم ناحية اليسار فى رؤية شبه منفصلة فى صفين متجاورين استخدم فى معالجة الفكرة الأدبية عندما نقلها إلى التشكيل لغة الرمز حيث رمز للسلطة بهذه المرأة والشعب بهذا الرجل، كما سبق أن ذكرنا، ولم يرسم عناصر أخرى بخلاف الذبابة على المزمار والوشم على أيدى السلطة وأقدام للسلطة كذيل السمك.



ابن الكلاب النحس –١٩٥٣– حبر على ورق – ٤٨× ٣٦سم – مقتنيات مدام ليلى عفت

الكتابة باللون الأحمر والرسم باللون الأسود

فى هذا العمل عقد الجزار زواجًا بين الكلمة والخط حيث عبر عن عهود الظلم وحالة هذا الشعب المقهور من الملك الذى تحالف مع قوى الظلم والاستعمار وعملا معًا على سلب حقوق الشعب وقهره والاكتفاء بالجلوس على العرش والغرق فى النعم على حساب هذا الشعب دون أن ينظر فى أحواله ويحاول إصلاحها وكان التكوين فى هذا العمل رأسيًا حيث مساحة الرسم رأسية كذلك مساحة الكتابة ولكن مساحة الكتابة تنازلية من أعلى إلى أسفل، أما مساحة الرسم فمرنة لها سهولة الصعود والهبوط والدوران حول الكتابة حيث تحوطها من الجانبين ورموزها التى تعبر عن المأساة من غربان متطايرة وبومة رابضة وحالة الأشخاص من انكسار واستكانة وقهر.

لقد عبر الجزار عن وجهة نظره بشكلين إبداعيين متساويين لم يطغَ أحدهما على الآخر ولم يناقض أحدهما الآخر. إنها وحدة إبداعية جمع الجزار بين جنباته هذه الوحدة وعبر عنها بتفرد.



محاسيب السيدة – ١٩٥٣– زيت على كرتون – ٦٢× ٩٣ سم مجموعة السيدة عايدة أيوب

هذا العمل استخدم فيه الجزار تماثلاً لشكل معين تم تكراره ثلاث مرات شكلاً حلزونيًا يشبه حرف S فـي اللغـة الإنجليزية لقد قسم اللوحة ثلاث مساحات متساوية رأسية، كل مساحة منها مرسوم فيها شخص رافعًا يده اليمنـى فوق رأسه وواضعًا الأخرى أمام صدره وحركة الأيدى هذه هى التى ترسم حرف S وتم إحكام التكوين بحيث كل شخص يسلم العين إلى الذى يليه وإذا وصلت إلى الأخير تعود للأوسط فالأول ثم تعيد الكرة بحيـث لا تخـرج أو تفلت من زمام اللوحة.

يحمل الشخص الأول من جهة اليمين (يمين المشاهد) طبقًا فارغًا ويرتدى طاقية مرسوم عليها طلسم، وتستقر فوق يده التى على رأسه حرباء تضع فى فمها سلكًا شائكًا يتصل بفم هذا الشخص الأول ويخرج منه إلى فم الـشخص الثانى الذى يحمل فى يده طائرًا أبيض ويرتدى فى أذنه حلقًا وواشمًا وشمًا على صورة سمكة بين أذنـه وعينـه، وهو كذلك حليق الرأس، أما هذا السلك فإنه يخرج من فم الشخص الثانى ليدخل فى عين الشخص الثالث اليـسرى ويستقر بها، ويحمل هذا الشخص فى يده باقة ورود وقد غطى رأسه ورقبته بكوفية أو عمامة زرقاء، هذا التكوين متصل ببعضه رغم تكرار الحركة ولكن دون ملل، فكل شخصية لها تفردها وكذلك هذا السلك الذى يلعب دورًا فى الانتقال من شخصية إلى أخرى من هؤلاء المحتسبين حين جاءوا بكل ما يمتلكون حتى وإن كان طبقًا فارغًا، على جميع فئاتهم، فمنهم الولى ومنهم المجذوب جاءوا ليتقدموا بما لديهم وما نذروا حتى يرفع عنهم البلاء الممثل فـى الحرباء والسلك الذى يكممهم ويعميهم.



قارئ الفنجان – أو شواف الطالع – ١٩٥٣- زيت على قماش ٧٦×٥٢ سم – متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية

يشترك هذا العمل مع بورتريه إيميه آزار فى أنك إذا أردت أن تعبر إلى هذا العالم يجب أن تستأذن هـذا الرجـل الذى يواجهك ولن تخرج دون أن يقرأ لك الفنجان بعد ذلك تستطيع أن تخرج من الباب الذى يقع إلى أعلى اللوحة يسار المشاهد للعمل الفنى والتى تتجه إليه سيدة ترتدى ملاءة سوداء بعد أن عرفت مرادها وإلى يمـين المـشاهد ينتظر الباقى على كراسى وكأنهم ينتظرون أن يفرغ قارئ الفنجان من قراءة فنجانك أنت، فالمدخل فى هذا العمل هو الفنجان فى يده تدور معه بين ملامحه ونظرات أعينه التى تنفذ إلى داخلك وتنتظر أن تنفرج شفتاه الغليظتـان لتنطق بما أتيت أنت لتعرفه وتنتقل إلى كفيه وقدميه الغليظتين المبالغ فى كبرهم والخاتم والوشم فى كفه الخـالى، وزخارف كرسيه والقطة إلى يساره كل هذا يجعلك تتسمر مكانك تنتظر ورغم وجود مخرج للمكان فإنـك مـا إن تهم بالخروج من أثر تلك المرأة ترجع وتعود وربما تنتظر مع الناس المنتظرة، وهذا العمل يجعل المشاهد بطـل الحدث ويشركه فى الوجود داخل العمل الفنى.



مواليد عرايا – ١٩٥٤– زيت على كرتون – ٤٨× ٦٠ – متحف الفن الحديث بالقاهرة.

هذه اللوحة بكل ما فيها تجذبك إلى الداخل، فالتكوين فيها إشعاعى مركزه وسط اللوحة نتيجة لاتجاه عناصر اللوحة (الرجال الأربعة) من الزوايا الأربع إلى وسط اللوحة حيث دائرة فى مركزها حوت باللون الأبيض، وهذا يعتبر مركز جذب ثانيًا حيث جميع درجات اللوحة درجات قاتمة واللون الأبيض فيها يلفت النظر ويشع.

أما مدخل اللوحة فناحية كتابة اللغة العربية حيث ذيل الحوت وتتجه العين بقوة إلى اليسار باندفاع حيث اتجاه هذه الدائرة من اليمين إلى اليسار (عكس عقارب الساعة) فنقرأ الآية الكريمة (فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد) من سورة ق والتى تتدرج فى كتابتها من خارج الدائرة إلى داخلها حيث الحوت ورمز الميلاد أو البعث الذى بداخله ممثلاً فى القوقعة التى لها جسم بشرى والشجرة الممتدة إلى السماء وهذا الطلسم المرسوم الذى يشبه عباءة شيخ حيث عين الحوت هى رأسه وباللون الأكر مرسومة العباءة، وهؤلاء الأربعة المجتمعون من زوايا العمل مكونين بتشابك أيديهم دائرة أخرى (رمزًا للحماية) بأزياءهم العربية وجميع طلاسم ورموز اللوحة اجتمعت على مشهد واحد قرب يوم البعث، وذلك تفسير هذه الآية حيث كان الإنسان فى غفلة فتم كشف الغطاء عن بصره كما أكد الجزار هذا المعنى بوجود هذه القصيدة المكتوبة على اللوحة حيث تذكرنا بطريقة كتابة المقامات الحريرية.



النشيد الأول – مع أشعار أحمد مرسى – رقصات مذبوح – ١٩٥٤– أحبار على ورق – ٢٢× ٣٤ سم مجموعة الفارسى موقعة على ساق الرجل فى الجزء الأيمن السفلى

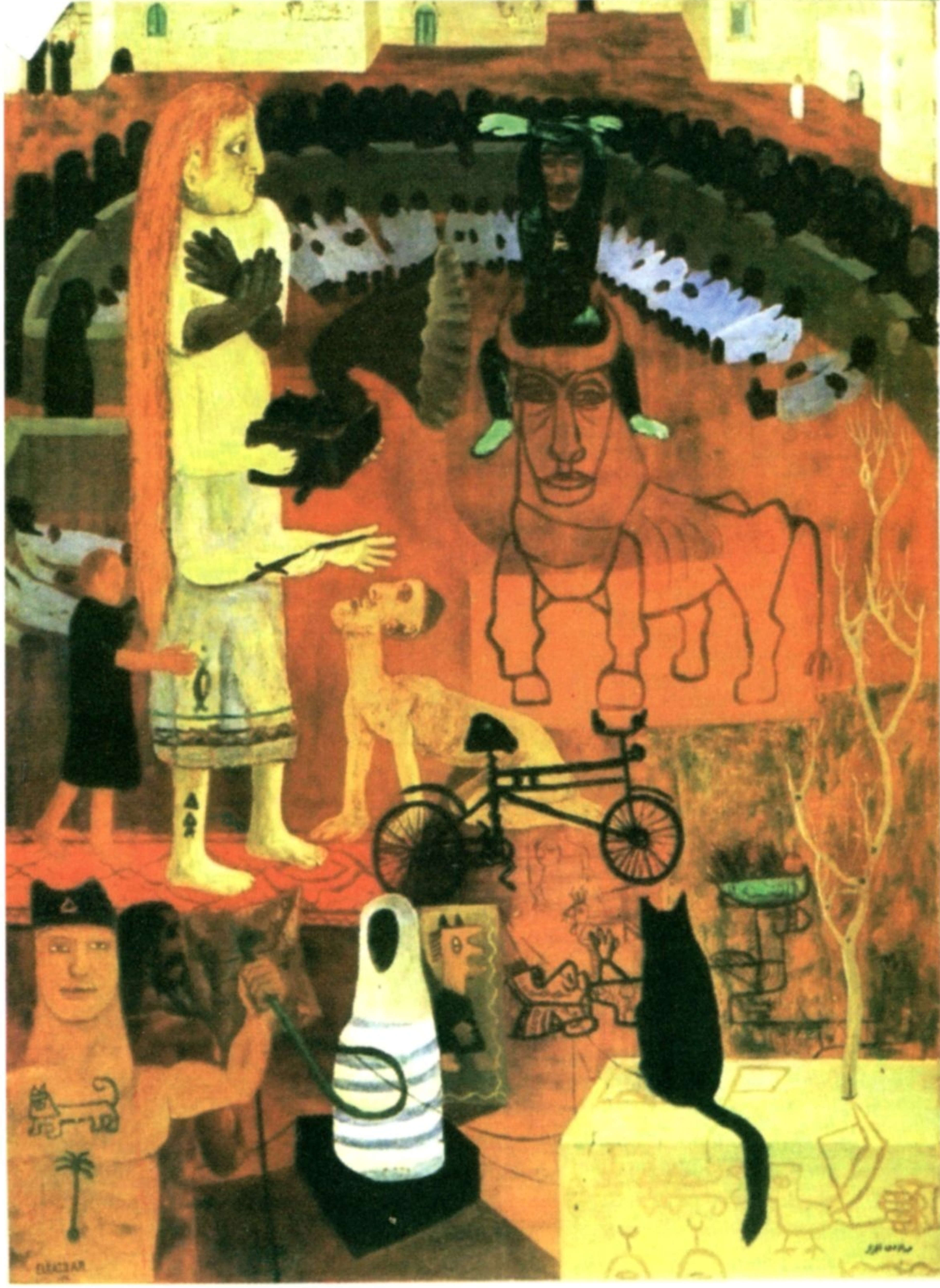
لقد اتفقت أشعار أحمد مرسى فى مأساويتها ورسوم عبر الهادى الجزار فى تعبيرها عن هذه المأساوية وتلك الخشونة الظاهرة فى الرسم وانتفاء الأمل فى الأشعار وكذلك الحزن المخيم على وجه الاثنين معًا. لقد استطاع الجزار أن يعبر عن صياغة هذه الأبيات ويصورها لنا كوحدة واحدة، وذلك ما كان يهدف إليه أحمد مرسى باختياره للجزار ليعبر عن شعره بالرسم، فقد كان هذا العمل وعمل آخر (النشيد الثانى) وغلاف الكتاب هو ما أنتجه الجزار وتم العثور عليه من مشروع بين الجزار وأحمد مرسى لرسم ديوانه ماتت تحت ضوء القمر الذى يحتوى على قصيدة واحدة (الديوان القصيدة) تحت نفس عنوان الديوان وموجودة فى مكتبة الجزار مكتوبة على الآلة الكاتبة، وقد كان الجزار يرسم القصيدة ويكتبها بخطه فى جزء خصصه للكتابة ووظف هذا الشكل فى وحدة حيث من لا يعرف أنها قصيدة أحمد مرسى يتخيل أنها للجزار حيث كان للجزار نفس الاتجاه من رسم وكتابة ولكن كانت فى معظم الأعمال كتاباته هو ربما شاهدها أحمد مرسى لأن تاريخ اللوحات التى كتب عليها الجزار يسبق تاريخ هذا العمل مما دعا أحمد مرسى إلى عرض هذه الفكرة على عبد الهادى الجزار ولكنها لم تكتمل حيث لم يتم العثور إلا على عملين فقط.



النشيد الثانى – مع أشعار أحمد مرسى – الآن ما هذا السكون – ١٩٥٤- أحبار على ورق (بالحبر الأحمر) ٢١,٥ × ٣٤ سم مجموعة الفارسى الكتابة بالقلم الرصاص.

فى البداية صرخات مذبوح وكل ما فى العمل يصرخ والشخص الجالس مذبوح ومقيد وفى قمة الألم والمعاناة. صورة شعرية وصورة إبداعية من رسم وأشعار نبدأ بها الديوان وجذب الجزار بطريقة إخراجه النظرى ومحاولة الفهم، أى أنه شحذ بها الحواس رغبة فى المزيد، فإذا بنا ننتقل إلى الصورة التالية أو النشيد الثانى، والآن ما هذا السكون وما نراه فى العمل يميل إلى السكون حيث شخص فى بركة ماء ساكن لا يتحرك، لا يصرخ أو يتألم نجد أن المعالجة التشكيلية للعملية تشترك فى رسم العناصر على شكل حرف "ل" أو " L" والزاوية الأخرى متروكة للكتابة وتغيير لون الحبر حيث فى النشيد الأول بنى وفى النشيد الثانى أحمر رغبة فى التنوع حتى لا يمل القارئ والمشاهد للعمل الفنى، أما الكتابة بالقلم الرصاص فربما استعداد لمرحلة الطباعة فيتم استبدالها بالآلة الكاتبة أو تركها كما هى حسب الإخراج الطباعى.

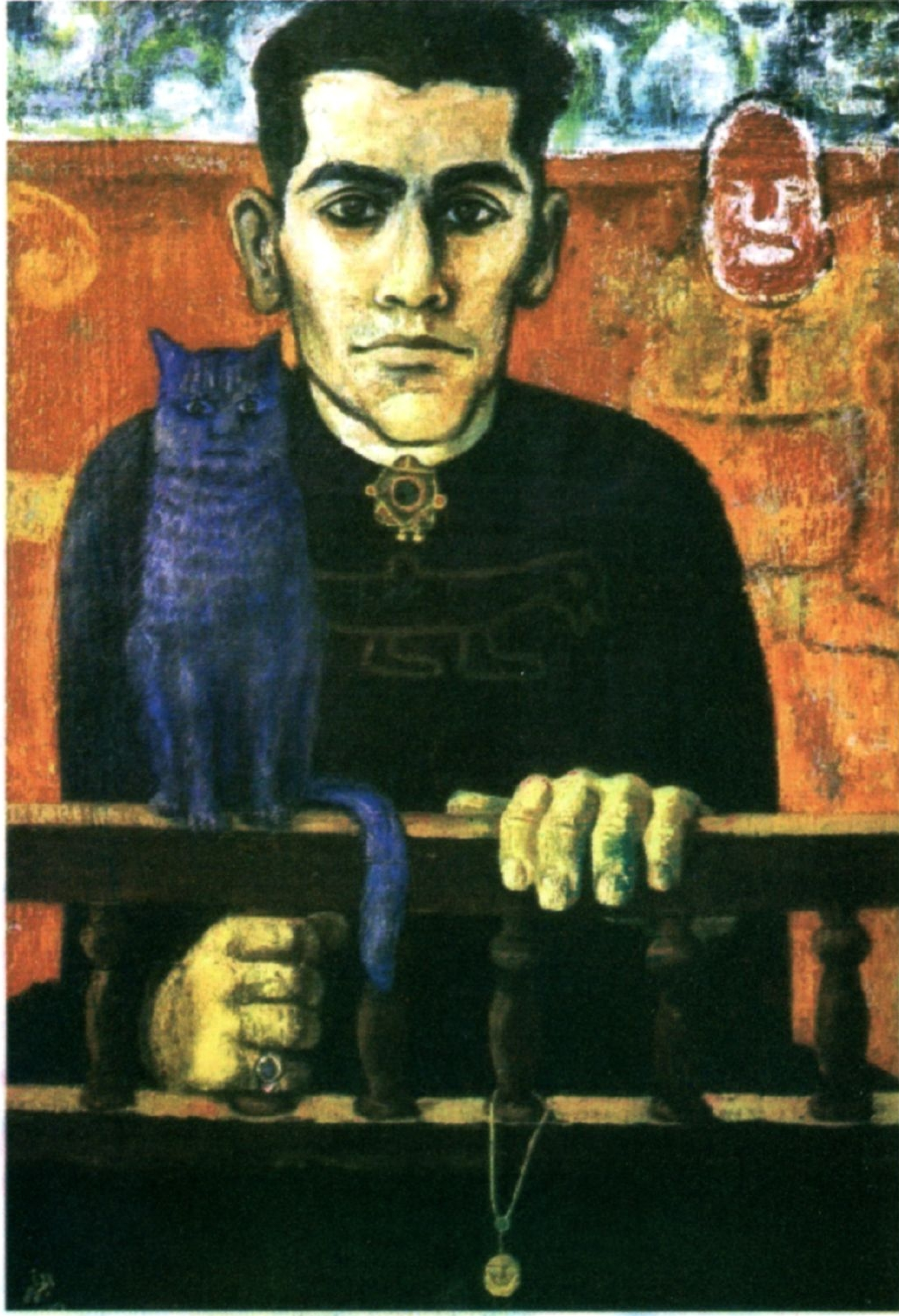
أما بالنسبة للغلاف فمرسوم بالحبر الشينى الأسود ومحفوظ لدى أسرة الجزار مجموعة فيروز الجزار، وغير معروف إذا كان استكمل القصيدة أم رسم نشيدين أو لماذا توقف هذا المشروع المشترك المتكامل بين الجزار وأحمد مرسى وتضافر الكلمة والريشة معًا فى وحدة واحدة.



السيرك – ١٩٥٦ – زيت على سيلوتكس – ١٦٢,٥ × ١٣٥ سم متحف معهد العالم العربى بباريس.

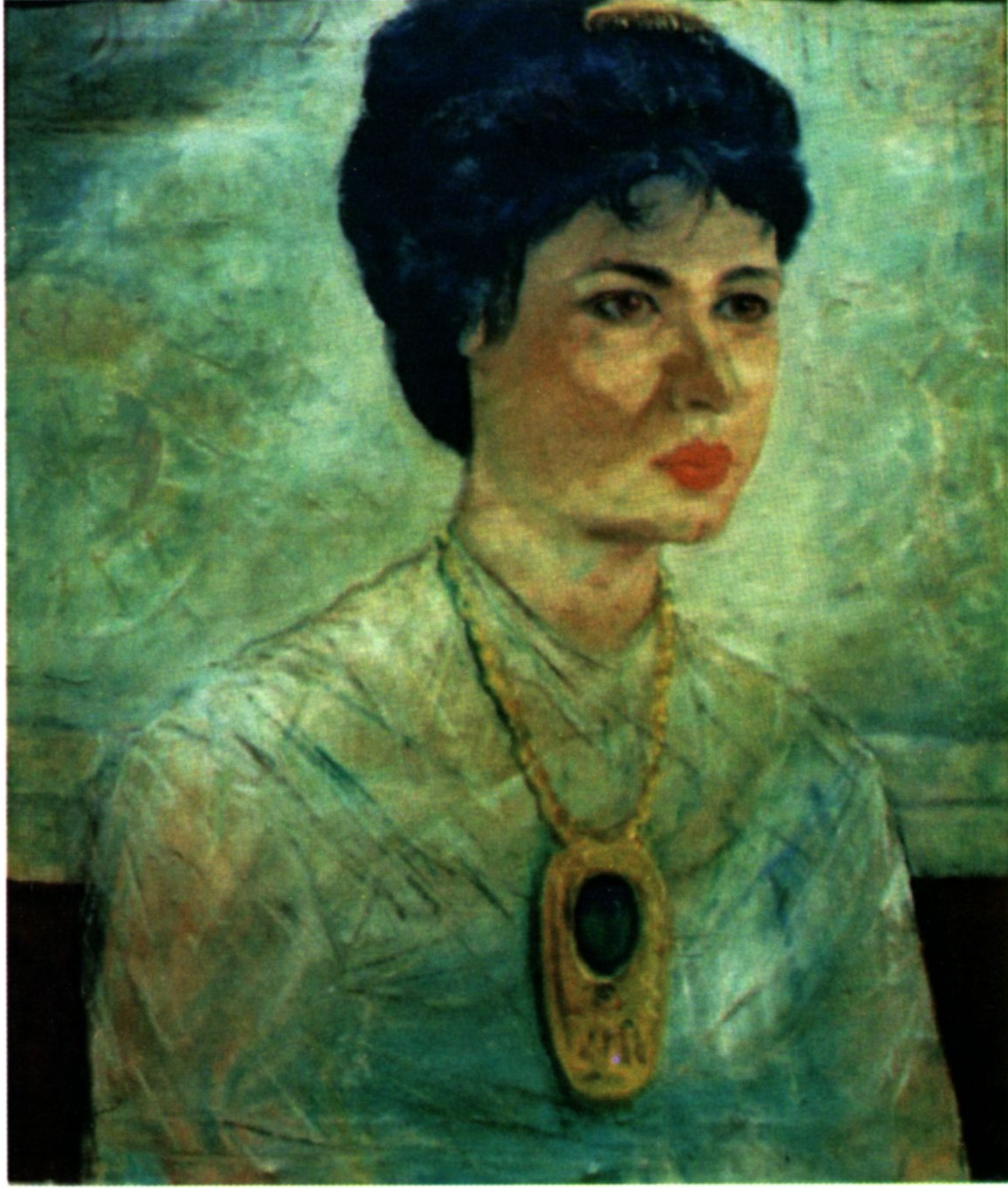
لقد كان هذا الموضوع من الموضوعات الهامة التى عالجها الجزار فى لوحاته، وهذا العمل تحديدًا يحمل الكثير من التفاصيل والرموز والدلالات فى كل خط أو لون فيه ودخول العين هذه المرة من الرجل ذي الوشم الأخضر على صدره وذلك عند زاوية اللوحة السفلى إلى يسار المشاهد، بعد ذلك تجد نفسك تتجول بين هذا الزحام للعناصر والأشخاص، وأكثر ما يلفت الانتباه فى هذا العمل أن جماهير المشاهدين من الرجال مستلقين على الأرض فى ملابس بيضاء وكأنما هم مجموعة متراصة من الجثث وبينهم وبين النساء سور وتقف كل امرأة وهى ترتدى الحداد الأسود وكأنما هم فى مشهد زيارة قبور وليس مشاهدة سيرك شعبى.

ويحمل هذا المشهد دلالة وإسقاطات سياسية حيث تتمثل السلطة فى هذا الكائن ذى الأيدى الست، والذى يخضع الإنسان أمامه فى هيئة حيوان متذلل لها (لهذه السلطة)، ويبقى الجميع فى خدمة السلطة ولا ينطق أحد ولا يجب أن ينطق أحد، فالجميع فى عداد الأموات حتى تبقى الأوضاع على ما هو عليه وتظل السيادة دومًا للسلطة دون منازع.



الرجل والقط – ١٩٥٦– زيت على خشب – ١٠٩× ٧٢ سم مقتنيات متحف الفن الحديث.

هذا البورترية رسمه الجزار للناقد الفنى إيميه آزار ونسج حوله عالم الطلاسم الغامض. تبدأ العين فـى الـدخول سريعًا وتغفل المدخل حيث تجد نفسك فجأة تنظر إلى عينى إيميه آزار، وإذا تفكرت مدخل اللوحة سـوف تجـده ناحيه كتابة اللغة العربية أعلى اليمين ممثلاً فى القناع خلف إيميه ولكنك تركز على هذه الملامح الحادة وتنتقل بعد ذلك بين عينى إيميه وعينى القط الرابض أمامه ينظر لك بدوره وتعلم أن به شيئًا غامضًا أو تسكنه روح ما. بعـد ذلك تكمل العين دورانها بين قبضتى إيميه تلك التى يرتدى بها خاتمًا له فص أزرق كبير، وتلك التى تقبض علـى السور المدلى منه سلسلة بها خرزة وقناع مرسوم على الدلاية ثم تلك الخرزة أسفل ذقنه على الرداء القاتم ومرسوم عليه طلسم على صدر إيميه لكائن ما يعود بنا إلى القناع خلف إيميه، وهذه التفاصيل غير الواضحة لجسم يرتـدى القناع يضيع مع الخلفية. كما نجد الخلفية تنقسم إلى جزأين: جزء صغير علوى ألوانه باردة، وبعد ذلك جزء كبير أسفله ألوانه الساخنة، ويقطع هذا الخط الأفقى رأس إيميه آزار وذلك القناع. وإذا رأيت اللوحة بوجه عام فهى عالم خاص بإيميه غامض حاد مملوء بالطلاسم بينك وبينه سور يقبض عليه إيميه بقوة. هل تستطيع أن تعبر هذا السور وتقبل تحدى إيميه آزار وتحاول أن تزور عالمه؟



بورتويه لزوجة الفنان – زيت على توال – ٥٠ × ٦٠ غير موقعة ١٩٥٧ –
مجموعة فيروز الجزار

لقد رسم الجزار زوجته مرتين، هذه اللوحة هى الأولى، ورغم بساطة التكوين واتزانه نجد أنه أضاف تلك الخرزة للوقاية من الحسد وفى أسفلها على الدلاية الذهبية نقش قد يكون طلسمًا وهذا اللون الأصفر الذهبى فى السلسلة والدلاية ردده فى شط الشعر ليصنع ترديدًا لونيًا.

والبورترية مرسوم بالأسلوب الأكاديمى، ورغم ذلك لم يتخلَّ الجزار عن وضع لمسته المتمثلة فى هذه الخرزة والمعتقدات التى تستحضرها إلى أذهاننا عن السحر والوقاية منذ عهد الفراعنة إلى عصرنا الحالى. ورغم أن الإنسان يبحث عن شبيهه فى العمل الفنى ويعتبر الوجه الإنسانى أكثر العناصر الجاذبة للنظر فإننا نجد أن مدخل اللوحة من الخرزة (الزرقاء المائلة إلى الخضرة) التى هى إما أن تكون فيروزًا أو عقيقًا أخضر، وكلاهما له خصائص للوقاية. وبعد الدخول إلى العمل من خلال هذه الخرزة نصعد إلى البورتريه والحركة فى هذا التكوين رأسية من الخرزة إلى الرأس صعودًا وهبوطًا وفي أحيان قليلة تكون الحركة أفقية فى مستوى العينين بين المساحة أمام البورتريه وخلفه.



الولد والكلب من مجموعة رسوم الأطفال – ١٩٥٧ – ألوان مائية وأحبار – ٣٨× ٥٦ سم مجموعة تيسير الجزار

لقد رسم الجزار مجموعة من رسوم الأطفال كان يحكى من خلالها قصة أو أراد أن يؤكد على فكرة، وهذا الرسم كان لقصة الولد والكلب وقد رسمها عام ١٩٥٧ حيث كانت ابنته تيسير (الابنة الأولى) قد بلغت عامها الثانى وكان يرسم القصص ويحيكها لها. وكما نرى تتوفر فى هذه الرسوم نفس جماليات اللوحات الفنية رغم أن رسوم الأطفال تكون إيضاحية ومبهرة وكل هدفها أدبى، إلا أننا عندما نشاهد هذه الرسوم نجد أنفسنا نتأمل عالمًا آخر غير عالم الواقع، عالم بسيط وواضح ومباشر. فالعين تتجه مباشرة إلى الولد الواقف ثم إلى كلبه بعد فترة ثم تنتقل إلى الرسم الجدارى المرسوم عليه امرأة ثم إلى اللوحة المعلقة على الحائط وتبين تفاصيلها وهذه المرأة الأخرى المرسومة فيها ثم إلى الولد مرة أخرى وهكذا.. وقد يتم إغفال الكلب لتقارب لونه مع لون الأرضية حيث الأرضية لونها بنى داكن والكلب لونه أسود، أما باقى اللوحة فألوانها فاتحة ولولا لون الحبل الأحمر لكانت اقتصرت دورة العين فى العمل الفنى على الولد والرسم على الحائط والصورة المعلقة.



دون عنوان – ١٩٥٧ – ٤٧ × ٣٦ سم مجموعة ألوان على ورق (زيت + باستيل + باستيل زيتى) مقتنيات قاعة إبداع للفنون بالمهندسين

تعد هذه اللوحة من اللوحات التى تم اكتشافها مؤخرًا ومن الأعمال التى لم تكن معروفة من قبل للجزار حيث رسم مجموعة لوحات عن الأقدام ربما كان هذا تصورًا لعالم العمالقة، هذه الأقدام مبحث كامل للجزار حاول من خلاله رصد تطور شكل القدم وتشابهها واختلافها وعلاقة الأقدام ببعضها والفروق بين أقدام البشر وأقدام الكائنات الأخرى وقد تحمل دلالات سياسية لوجود عمالقة وآخرين يعيشون بين أقدامهم. ونحن نرى فى هذه اللوحة أقدامًا لا نستطيع أن نتخيل أصحابها هل هم بشر فنرى فى القدم الأولى من ناحية اليسار (يسار المشاهد) تساوى حجم أصابع القدم جميعها وقصر حجم عظمة القصبة حيث نرى الركبة أمام القدمين الآخرين فى منتصف العمل، فهما لكائن له قدم بشر ولكنه كثيف الشعر عكس باقى الأقدام التى تبدو آدمية. إن اختلاف اتجاهات الأقدام داخل العمل تجعل التكوين محكمًا وتحول دون خروج العين من العمل الفنى.



المجنونة – زيت على كرتون – ٨٥ × ٧٠ سم – مجموعة الفارسى – ١٩٥٨

هذا التكوين يحمل إيقاعًا صاعدًا فى السلم الموصل للباب فى منتصف اللوحة وإيقاعًا هابطًا فى خشب السقف نتيجة للمنظور وهذا تضاد، فاللوحة يجب أن تحتوى إيقاعًا واحدًا منعًا للتشتيت لكن هذا التشتيت مطلوب فى هذا العمل تحديدًا حتى يعبر عن مضمون العمل صراع اتجاه العين فى هذا العمل مطلوب أيضًا، ورغم وجود خطوط رأسية وأفقية تساهم فى ثبات التكوين واستقراره فإن هناك خطوطًا تتصارع واتجاهاتها تتصارع أيضًا، وذلك نراه فى العناصر الصغيرة المتناثرة هنا وهناك وعلى المبانى ذلك المفتاح وهذا الغراب.. الهلب.. العروسة.. القناع الأفريقى.. جلد الحيوان الملقى على الأرض.. هذا الرجل الذى يخرج من فتحة شباك على سطح الأرض.. وأصل الموضوع ومحوره هو تلك التى تحدث أكبر أثر فى إثارة القلق والصراع الخطى، إنها هذه المجنونة محور العمل وأكثر العناصر حركة وقلقًا، وهذا الفراغ حولها يجعل هناك تركيزًا على حركتها العشوائية وشعرها المبعثر وحركتها غير المنتظمة إنك لا تعرف ماذا ستفعل هل ستصدمك بشىء أم تسير مهرولة تصرخ وتصيح مما ينقل إليك الإحساس المستمر بالقلق والترقب لهذه المجنونة.



الصيد – ١٩٥٨ (الصورة الفوتوغرافية موجودة لدى أسرة الجزار)

مدخل هذه اللوحة من أسفل إلى يسار المشاهد حيث رأس هذه الفتاة التى ترتدى عقدًا من اللؤلؤ وجوارها عودان من البوص وإلى جوارها رأس رجل لا تظهر بالكامل، العينان فقط ويحمل فوق رأسه قوقعة بداخلها سمكة كبيرة ثم نجد حائطًا به فتحة شباك وضع كوب على حافته مكتوب عليه بالإنجليزية El Gzzar وثبت على جانبه الأيمن ورقة كوتشينة ومرسوم على الحائط فتاة وقطة وسمكة وشخص يحمل فوق رأسه وعاء وناحية كتابة اللغة العربية شخص مرسوم أسفل خيوط عنكبوت، وتوجد حبال معلق عليها خطاطيف الصيد ومعلق عليها سمكتان إلى يسار المشاهد أسفلهما شبكة مفرودة، أما المنظر خارج النافذة فنجد البحر واثنين واقفين على الشاطئ وثلاث مراكب صيد. هذا العمل ينقلنا إلى أحد الأماكن القريبة من الشاطئ تخص الصيادين، وهذه الرموز التى تدل على الرزق تربط بينها خطوط كثيرة ورسومات على الحائط وشباك الصيادين. مجرد إلقاء نظرة بسيطة على هذا العالم ليست متعمقة ربما كان الغرض منها الرمز إلى الرزق لكن حياة الصيادين بها الكثير الذى لم يتم رصده.



دعاء – أو الليل والنهار – ١٩٥٨ – زيت على كرتون – ٤٥×٣٧ سم – متحف الفن الحديث – القاهرة

هذه اللوحة تحمل جرأة فى التكوين والتصميم حيث إن الجزار صنع من خطوط بسيطة هذا التكوين يكاد يكون الخطين اللذين يفصلان بين اللونين الأحمر والأصفر هما الأساس يليهما خط انحناء هذا الرجل على الأرض وحفاظاً على استقرار التكوين فجعل الجزار خطاً مستقيمًا رأسيًا يتجه إلى أعلى حتى لا تقلق العين من انحناء هذا الرجل إلى حد سقوطه، فهذا الخط الرأسى المتمثل فى الفتاة وارتفاع يديها إلى السماء يحول دون ذلك. أما العناصر الأساسية فى اللوحة فنجدها تنحصر فى ثلاثة عناصر. هذا الرجل الذى ينحنى مثل آلهة السماء عند قدماء المصريين، وهذه الفتاة التى ترفع يديها إلى السماء بالدعاء، وهذا القط الذى ينظر إلينا. وقد استلهم الجزار أسطورة الليل والنهار وميل آلهة السماء على الأرض ورسم هذا الرجل وقد رسم فوق ظهره امرأة نائمة ولكن بخطوط فقط دون أن يلونها، فهى ضمن خلفية العمل الفنى وكذلك رسم عناصر متفرقة تشترك مع الخلفية فى نفس الألوان إلا أنها تدخل فى إطار غير محسوس بالنسبة للمشاهد ربما كرمز للأشياء المحيطة به ولا يدركها والكائنات التى لا يراها وإلا فلماذا اختار القط لكى يكون ظاهرًا؟ وهو مشاع عند الجماعة الشعبية أنه تسكنه الأرواح وقد جعل كل هم الفتاة هو أن ترفع يديها بالدعاء دون أن تلتفت إلى جميع الأشياء حولها أو حتى تلتفت إلينا كمشاهدين ولذلك رسمها الجزار وهى تعطينا ظهرها لتستغرق فى دعائها.



قارئ البخت – ١٩٥٩ – زيت على سيلوتكس – ٣٦×٢٦ سم – مجموعة نجيب ساويرس

رغم اشتراك هذا العمل مع قارئ الفنجان فى الموضوع والمعالجة والفلسفة فإن من يقرأ لك البخت هذه المرة يرتدى زى الشيخ وكأنه بذلك يتخذ الدين ستارًا والدين منه براء. كيف وهو يرتدى عمة الشيوخ ويطلق لحيته ويضع يديه كأنما يصلى متخذًا قبلته المشاهد، ونجده بعد ذلك يفتح لك الكوتشينة ويسكب من الإبريق ماء (قد يكون قرأ عليه أمامك لتعتقد فى قدسيته ومفعوله) وحجب برأسه بروازًا خلفه داخل قبوة قد يكون آية قرآنية لكنه أخفاها والرموز على الجدران الأكف والعين وذلك الثعبان ذو القرنين وتلك المرأة التى تجلس إلى يساره وهى واجمة كأنما لا تعيش فى الواقع وتلك السلحفاة التى تزحف ببطء فوق الكروت التى على المائدة وكأن الزمن يمر بطيئًا فى زمن اللوحة وذلك الثور المرسوم على صدر هذا القارئ للبخت (رأس ثور مرسومة على هيئة طلسم يرتديه القارئ). اللون أحمر يجذبك إلى منتصف العمل يجعلك مستقرًا بعد رحلة دوران فى أرجاء المكان (اللوحة) وكأنه رمز لقوته أو دلالة على تسخير الجن الأحمر. من يدرى علام يقدر هذا المتستر بالدين ويدعى أنه يعرف الغيب وما هى الوسائل التى يحاول بها إقناع المشاهد بقدراته التى يدعيها.



بورتريه للسيدة ليلى عفت – ١٩٦٠ – زيت على سيلوتكس – ٧٤×٥٤ سم
مجموعة السيدة ليلى عفت.

يتميز هذا التكوين بالاستقرار والحس الصوفى. لقد رسم الجزار زوجته فى وضع جانبى (بروفيل) وهى ترتدى زيًا فضفاضًا واضعًا فوق رأسها سبحة تتدلى وكأنها عقد، ولكنها موضوعة على رأسها وشريط مزركش نهايته دائرة مكتوب عليها لفظ الجلالة ويديها مزدانة بخواتم كبيرة وإسورة بها فصوص خضراء. والأيدى ضخمة تذكرنا بلوحة إيميه آزار وقبضته وتستند بكفيها إلى مسند الكرسى، المرسوم عليه أقنعة أفريقية ورمز السمكة. وموضوع أمام زوجة الفنان كتاب أخضر هو القرآن الكريم. أما الخلفية فقد قسمها ثلاثة أقسام أفقية: العلوى صغير وخلفيته بيج مشوب بالخضرة مرسوم عليه خطوط وطلاسم باللون الأخضر الزيتى، أما الجزء الثانى من الخلفية خلفيته بيضاء ومرسوم عليه باللون الأصفر يستمر حتى كتفها ويضيء وجهها ويجعل تركيز النظر على البورتريه، والجزء السفلى من الخلفية مرسوم باللونين الأخضر والأصفر على أرضية بيج مشوب بالخضرة أيضًا.

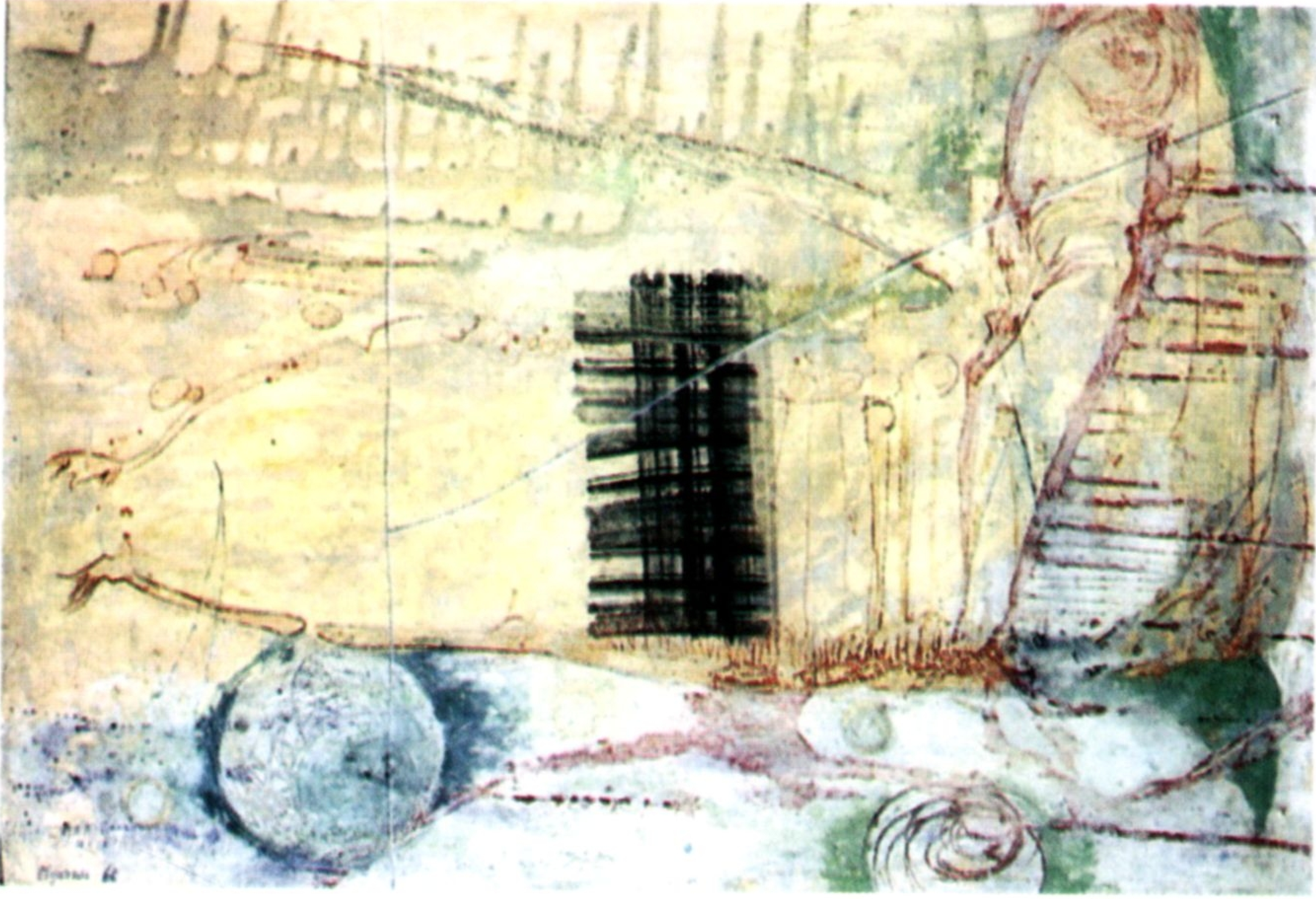
وهذه الطلاسم غير واضحة المعنى. لقد رسم زوجته ترتدى زى حجاب كما مبين باللوحة وترتدى حجابًا على جبهتها وسبحة على رأسها ولفظ الجلالة على نهاية إطار موضوع على رأسها وأمامها (على ساقيها) القرآن الكريم. لقد أحاط زوجته بهذا الجو الصوفى الذى عاش هو فيه وانعكس على فكره وفنه. كما أحكم هذا التكوين ودوران العين المدروس داخل العمل الفنى ومحاولة فك طلاسم هذا الجو دون جدوى.



بورتريه صلاح كامل – زيت على خشب – ١١٠×٨٠ سم – ١٩٦٠

مجموعة مدام ليلى عفت

رسم الجزار هذا البورتريه في أثناء وجوده بأكاديمية الفنون بروما حيث كان فى هذا الوقت صلاح كامل هو مدير الأكاديمية وقد رسمه الجزار فى ملابس تشبه القضاة وأمامه القانون الذى يطبقه على الدارسين فى الأكاديمية حيث كان معروفًا بشدته وخلفه ذلك الجو الذى لم يتخلَّ عنه الجزار من طلاسم تضفى جوًّا غامضًا سحريًّا ميز أعماله بهذا الغموض المحبب للنفس.



آثار على الشاطئ – ١٩٦٠- ٥٠×٣٥ سم – خامات متنوعة على ورق
مجموعة مدام ليلى عفت

اتجه الجزار إلى التجريد فترة من الوقت وكان إما تجريدًا يعتمد على اللون فقط أو يعتمد على إدخال خامات ولصقها على سطح اللوحة، ومن هذه اللوحات هذا العمل. لقد استخدم الخامات المتنوعة فى مجموعة تعبر عن البحر مثل آثار على الشاطئ ولوحة أخرى وضع بها قواقع وشبك وجلد ثعبان محاولة من الفنان لتجريب هذا الاتجاه إلا أنه لم يستمر فيه، فما يلائم غيره قد لا يلائمه. فلم يرضَ عن محاولاته التجريدية هذه كما صرح بذلك إلى الأستاذ مختار العطار فى أحد أحاديثه معه، إلا أن هذا العمل ينتمى إلى إنتاجه ولا يمكن التطرق لإنتاجه وإغفال هذه المرحلة أو هذه المحاولات.



الغرباء – ١٩٦١ –زيت على كرتون – ٤٥,٥×٣٨ سم – مجموعة الفارسى

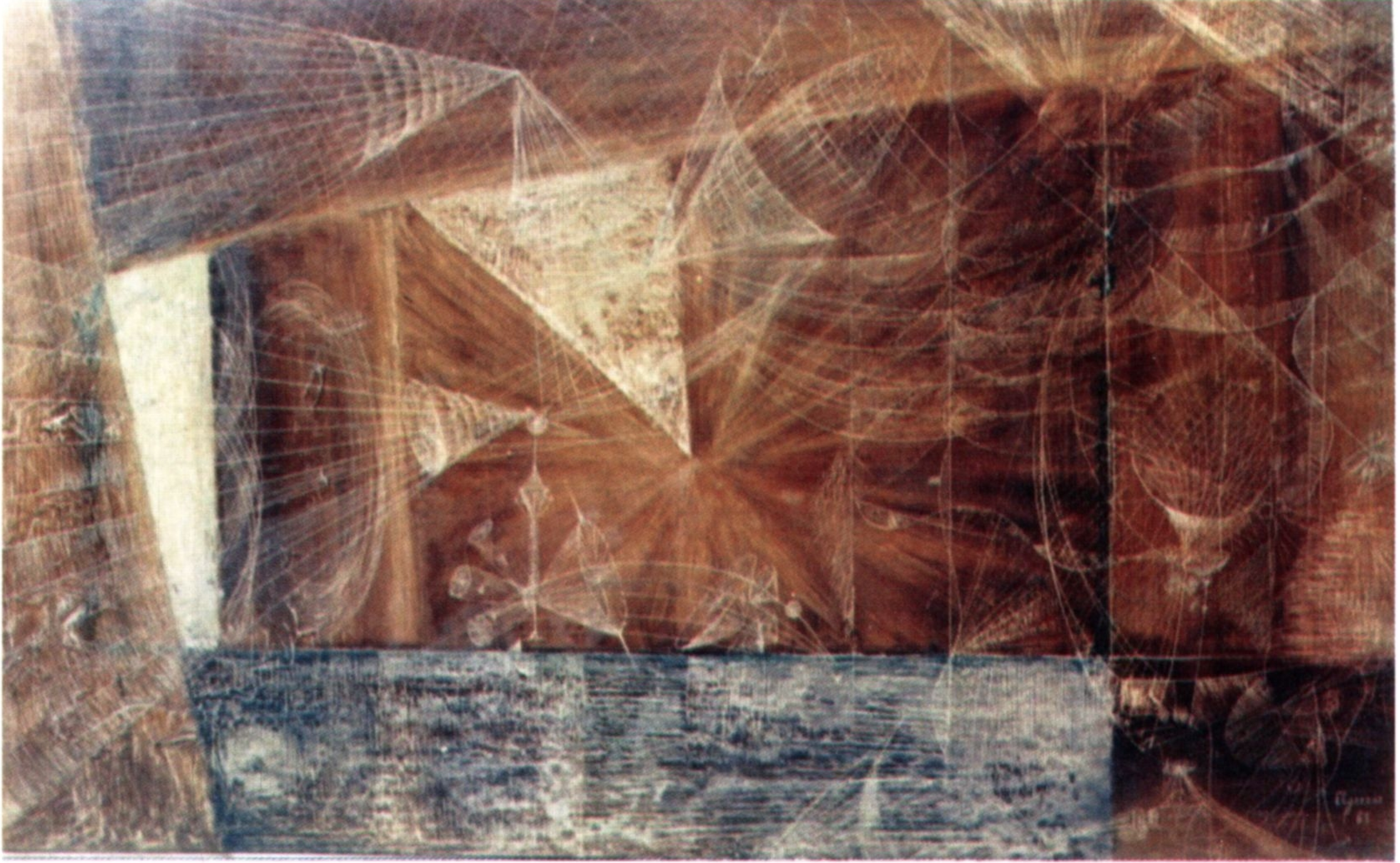
ربما هو حديث قطار، أو ربما جمع هذين الشخصين مكان وكل منهما لا يعرف الآخر، غرباء لا ينتمون إلى عالم واحد كل واحد منهما غارق فى أفكاره. ولكن ما الذى جمعهما؟ هذا الشخص إلى يمين المشاهد مفتاح الدخول بنظرته إلى هذا الشخص الآخر الذى ينظر إلينا، ويرتدى طاقية عليها ثعبان فوقه ثلاث نقط وفى أذنه اليمنى فردة حلق، أما الخلفية فتنقسم إلى جزأين، الجزء السفلى لونه أسود والجزء العلوى يدخل فى درجات البيج وعليه رسوم لطلاسم. هل هما فى انتظار قدر واحد؟ هل القدر الذى جمع بينهما أم الاستسلام لهذا القدر؟ وربما كان الاستسلام للعادات والتقاليد المتوارثة. لماذا ينظر هذا الشخص إلى اليمين إلى الشخص الآخر، هل لاختلاف اللون دخل أم لاختلاف الزى؟ ما الذى جعل هذين الاثنين يجمعهما الجزار فى إطار لوحة واحدة ويكونان رغم ذلك غرباء.



الميثاق – زيت على أبلكاش – ١٩٦٢ – ١٣٢×١٨٣ سم – متحف الفن الحديث بالقاهرة

هذا العمل يتسم بالمباشرة والوضوح وطغيان الفكرة الأدبية على التعبير التشكيلى يكاد كل عنصر ينطق ويقول ما يرمز له... كذلك اسم اللوحة، وهذه المرأة التى تحمل هذا الميثاق تكاد تنطق وتخبرنا أنها مصر، كل ما فى اللوحة كذلك ينطق بنفس الفكرة الأدبية حتى وإن كان مغلفاً بأداء تشكيلى لونى ملىء بالقيم التشكيلية وبه طلاسم ورموز، إلا أن الفكرة الأدبية لا يمكن تناولها بصيغة تشكيلية بهذا الوضوح والمباشرة فهو يعد ضعفاً فى المعالجة.

ولكن قد يكون الجزار أخذته الحماسة لتحقق أهدافه الفكرية فتحركت مشاعره لتفصح عن هذه الأفكار، أو أنه كان يحتاج الرمز فيما مضى لأنه كانت يتناسب مع المرحلة الماضية، فلم يكن يتاح التعبير الحر فكان يتجه إلى أعمال مثل طابور الجوع للتعبير عن وجهة نظره. أما وقد قامت الثورة وحققت ما يربو إليه فقد تخلى عن الرمز والإيحاء بهذه المباشرة والتعبير الأدبى.

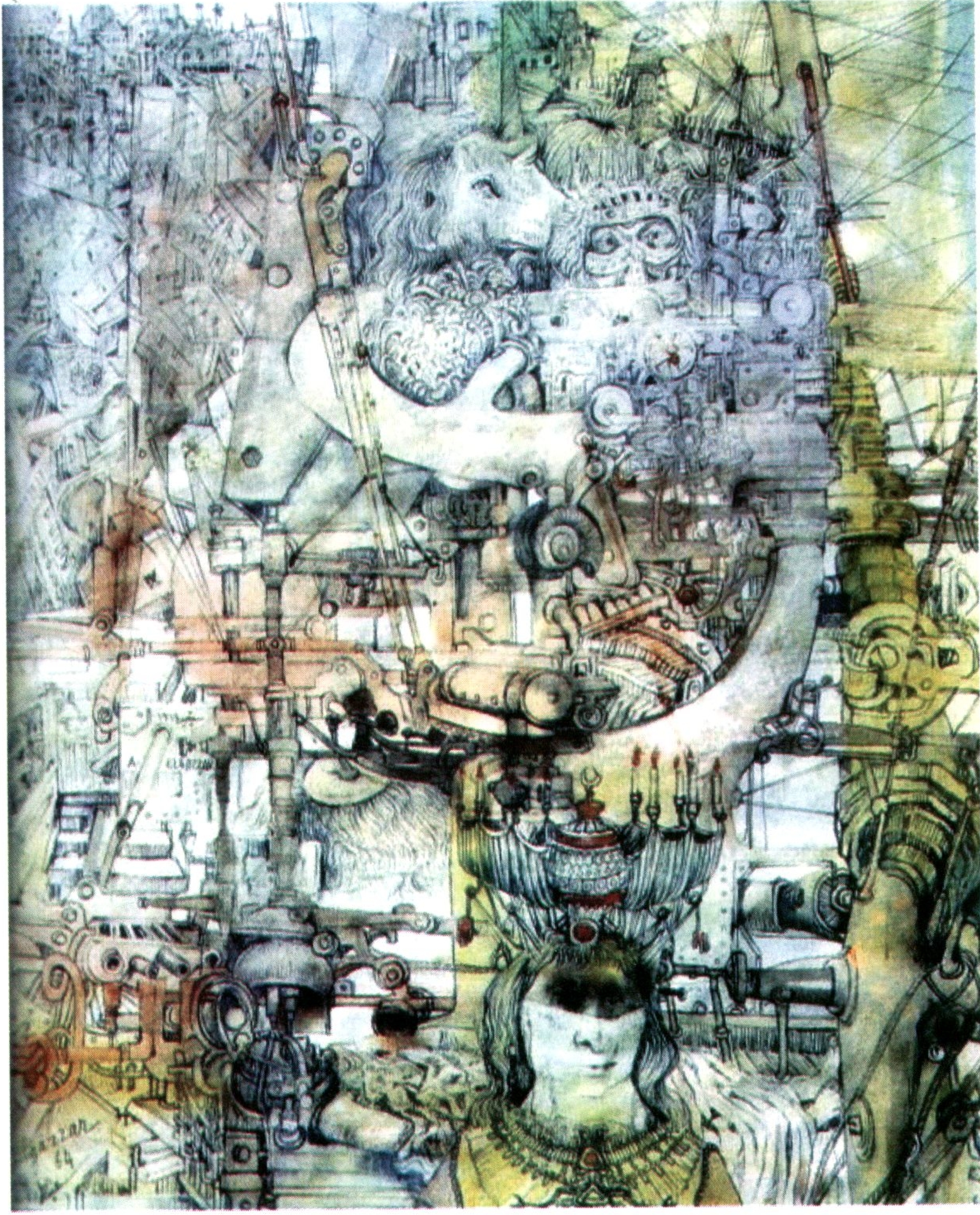


معدل التحرك – ١٩٦٣ – زيت على سيلوتكس – ٥٠×٨٠ سم
مجموعة يسرا ابنة ياسمين الجزار

هذه اللوحة عبارة عن مجموعة من المجالات والذبذبات المكونة من تضاغطات وتخلخلات لموجات مختلطة.

وهذا الاسم الذى أطلقه الجزار عليها يفسر ذلك حيث إن هذه الخطوط البيضاء المتناثرة على صفحة العمل الفنى فى موجات تعبر عن معدل تحرك ولكن معدل تحرك ماذا؟ ما هو المتحرك فى هذا العمل؟ لقد كتب الجزار فى قصته صعود الروح هذه السطور: (إننى أتخيل نفسى وأنا أخاطبك أيها القارئ العزيز كأننى محطة إرسال أذيع فكرتى على ذبذبة معينة وموجة معينة وأتخيلك أنت الجهاز المعد لاستقبال الموجات والذبذبات اللاسلكية المختلفة، فلا بد لك أيها القارئ إذا أردت أن تنصت لفكرتى أن تضبط نفسك وجهازك وكيانك على نفس الذبذبة والموجة التى أذيع بها فكرتى، حينئذ أستطيع أن أبثك هذه الفكرة بصراحة وإلا من حقك أن تستقبل موجة أخرى أو لا تستقبل بتاتًا).

فهل كان يعنى الجزار هذه الذبذبات التى رسمها، وهذا الصراع الخطى السائد فى العمل الفنى حيث تتشابك الخطوط وتتصارع لتصنع مجالات، ربما تجعل المتلقى فى توتر وقلق لفك هذا التشابك والصراع الذى كما يبدو من العمل أن هذه المجالات ممتدة فى كل جزء من العمل الفنى (الكون) البر والبحر والأرض ولا وجود لبشر.



ميكانيكا القدر – سبتمبر ١٩٦٤ – حبر شينى وألوان مائية على ورق

٢٨ × ٢٣ سم – متحف الفن الحديث بالقاهرة

إذا حاولت أن تشاهد هذه اللوحة فعليك أن تفض هذا الاشتباك بين كل هذه الخطوط ولا تتوه بداخلها، إنها محاولة صعبة فالزحام شديد والأجهزة معقدة واسم اللوحة غامض.

تتبين من المشاهدة لهذا الشخص فى أسفل اللوحة الذى يضع شمعدانًا على رأسه ويرتدى برقعًا، وتتبين خلفه فى صعوبة جثة ممدودة تخرج من الرأس وتدخله أسلاك كثيرة تتصل بميكانيكية اللوحة نفسها ولا تستطيع أن تميز بعد ذلك سوى رجل بملابس ميكانيكية لا يظهر منه سوى عينين، وذلك فى أعلى يمين اللوحة وإلى جواره أحد الكائنات الأسطورية وفيما عدا ذلك فآلات وأجهزة متصلة بعضها ببعض لا يمكن تمييز أحدها أو وظيفته، إلا أنها فكرة الموت التى سيطرت على الجزار متمثلة فى هذه الجثة المتصلة بكل هذه الميكانيكا التى يتحكم فيها القدر لتصبح ميكانيكا القدر.



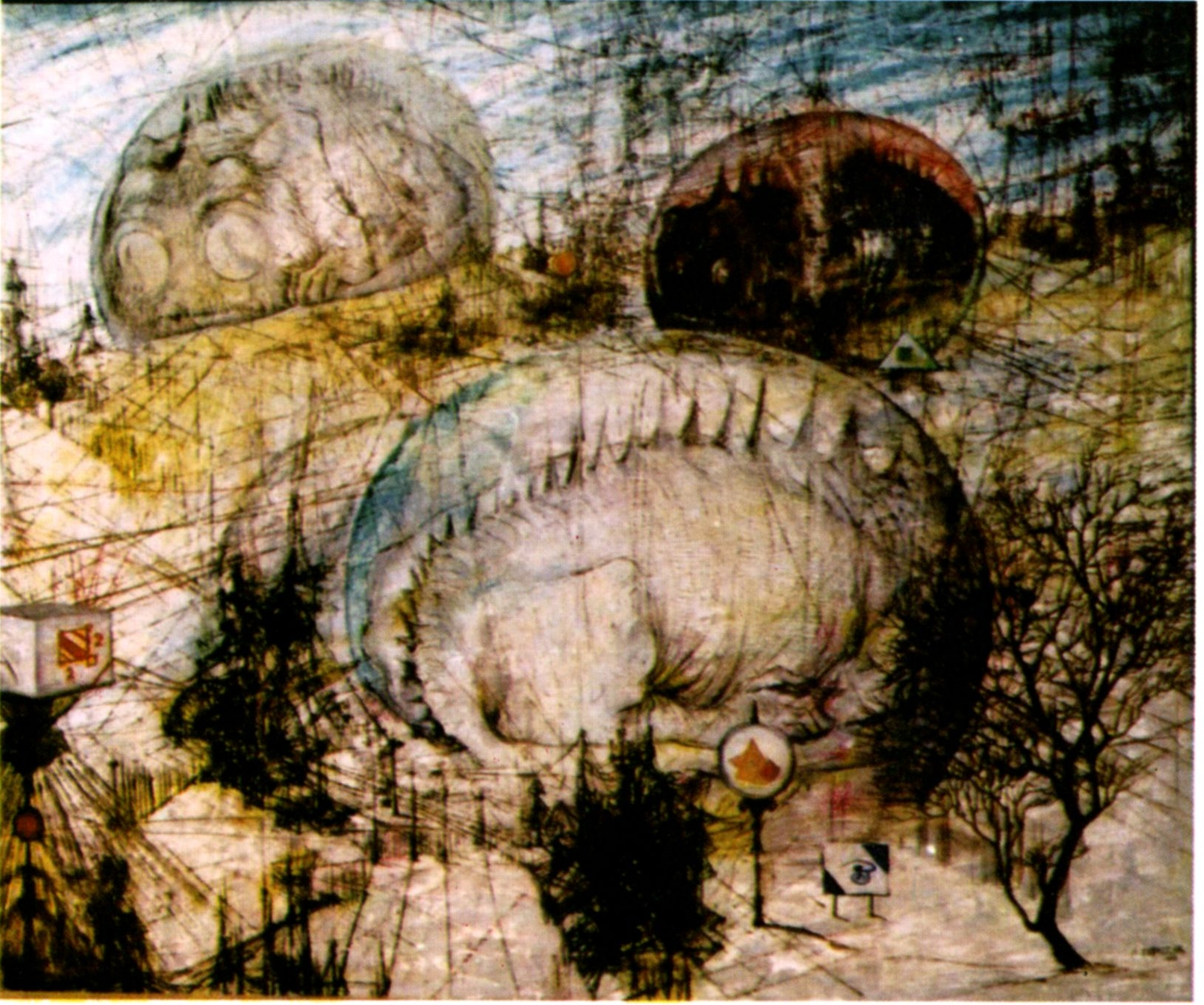
من الفضاء – ١٩٦٤ – زيت على سيلوتكس – ١٢٣× ١٠٠ سم

متحف الفن الحديث بالقاهرة

رجلان يقفان إلى يسار المشاهد للعمل وأمامهما كائن جالس على الأرض يواجه آلة ضخمة وبيده أشياء يسجل ملحوظاته عليها.

إنها لقطة من مكان فى الفضاء، هكذا عبر عنه الجزار. لهم هيئة بشرية ويرتدون زيًّا يشبه زى الحكماء الرومان القدامى، حتى تخطيط المدينة يشبه تخطيطها على الأرض حيث ميدان مقام فيه تمثال كما يظهر ناحية كتابة اللغة العربية، والمبانى بالطوب الأحمر مثل الأرض. أما هذه الآلة التى لها السيادة فى التكوين نظرًا إلى مساحتها الكبيرة، وهى محط أنظار الرجلين والكائن، فهى غامضة لا نعرف ماذا تصنع وما فائدتها؟

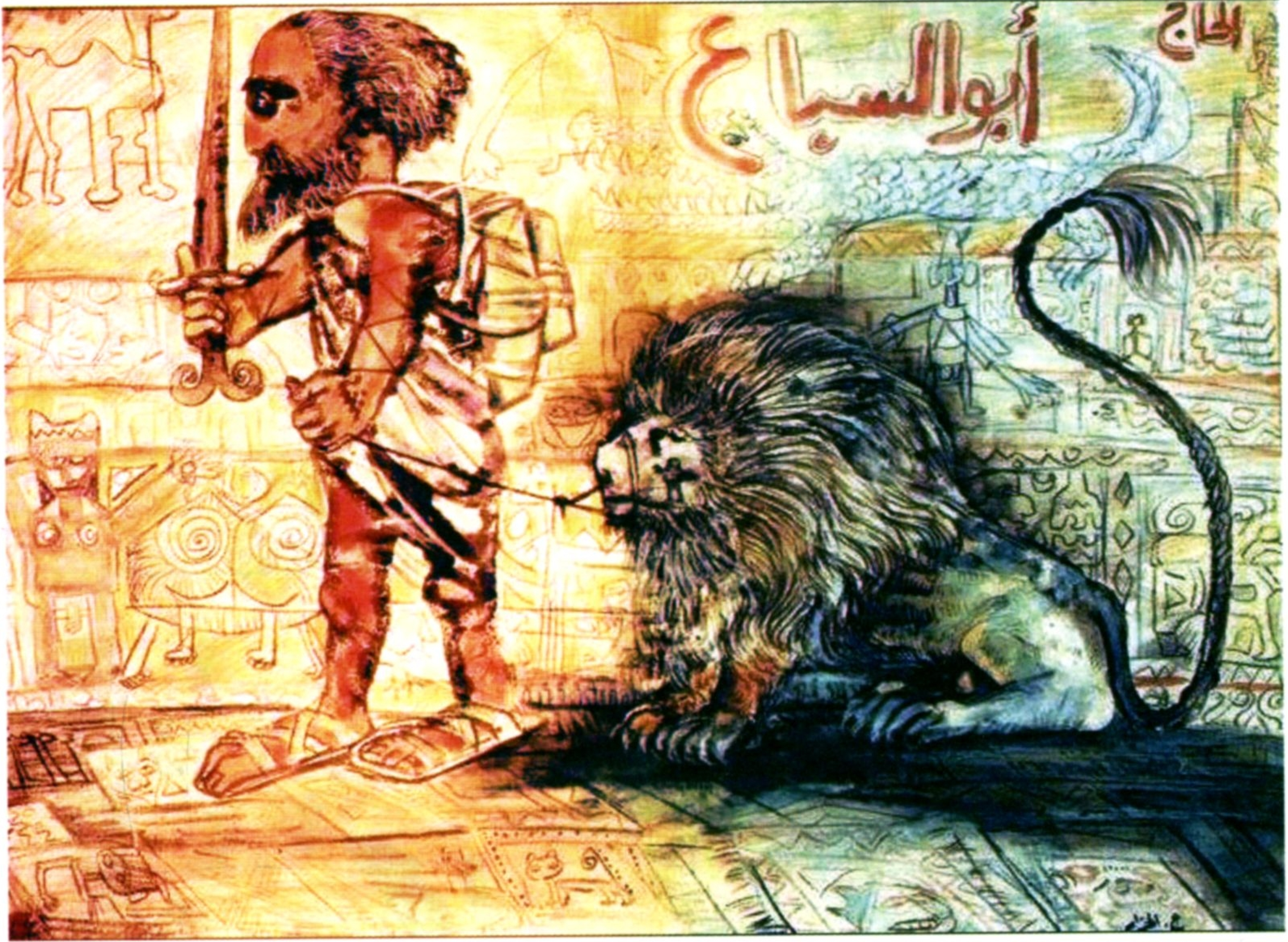
لقد تحولت الطلاسم فى أعمال هذه المرحلة إلى طلاسم آلية كتلك المرسومة على ملابس الرجلين. يكاد يكون كل شىء طلاسم بالنسبة لنا لأننا نجهل وظائف هذه الآلات أو كيفية عملها. كما أن الأداء اعتمد على الخطوط الكثيرة المتشابكة، وبالنسبة إلى اللون فإنه بسيط محدود ليس له دور كبير فى المعالجة فالاعتماد الكلى على الخط.



مخلوقات من كوب آخر – ١٩٦٤ – زيت على سيلوتكس
١٠٠× ١٢٢ سم – متحف الفن الحديث

هى كائنات هابطة هبطت على سطح الأرض فى هذه الصورة وكأنما يحوطها غلالة رقيقة شفافة هلامية. أما الأرض فخالية من كل حياة لا يوجد عليها سوى علامات ولافتات وأسوار وأسلاك وأشجار جرداء. هل هذا المشهد هو الذى يلى مشهد جسم هابط من السماء حيث حل الخراب وبعد أن أصبحت الأرض جدباء تم استعمارها من قبل هذه الكائنات الضخمة اللزجة ذات الظهر المسنن تشبه الحيوانات المنقرضة أمثال الديناصور والكائنات الأسطورية.

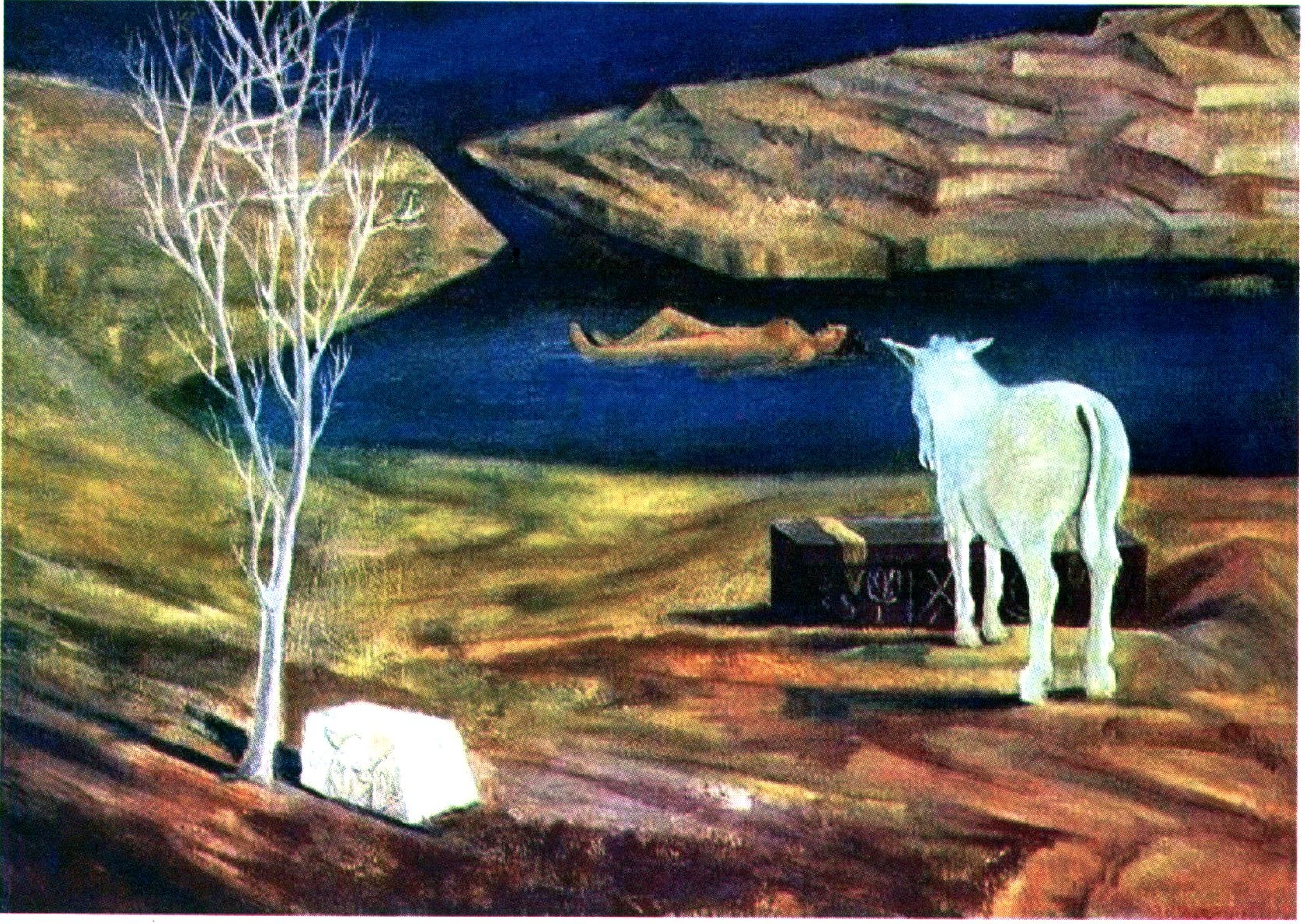
وأكبر عناصر التكوين هذا الكائن الذى يعطينا ظهره وأقرب الكائنات الثلاثة إلينا والمدخل إليه هذه الشجرة الجرداء فى أقصى اليمين إلى أسفل، ثم ننتقل إلى هذا الكائن الضخم ويجذب النظر الكائن الأغمق إلى اليمين الذى ننتقل منه بسرعة إلى الكائن إلى اليسار حتى نستطيع أن نتبين ملامح هذه الكائنات الهلامية.



أبو السباع – ١٩٦٤ – ألوان مائية وأقلام ملونة وحبر شينى على ورق
٧٥ × ٦٥ سم – مجموعة الفارسى

أحد مشاهد السيرك حيث يصحب مدرب الأسد هذا الأسد ويبدأ معه التدريب. يجره بحبل كأنما يجر حيوانه الأليف ليصاحبه فى نزهة. توحد الاثنان فى الدرجات اللونية تبعية الأسد لمدربه طواعية، حتى الوشم كما يوجد وشم على جبين المدرب هناك وشم على وجنة الأسد لنفس العصفورة. هذا الأسد بكل جبروته يخضع لمدربه ويمتثل للحاج "أبو السباع" الذى يحمل بدلاً من السوط سيفًا كأنما هو أحد الفرسان.

تمتلئ الأرض والحائط بالرسوم ومكتوب على الحائط الحاج أبو السباع ومرسوم تمساح وجمل ومهرجون وطلاسم كثيرة من مفردات الحياة الشعبية وحياة السيرك. وربما يكون هذا مشهد رحيل للسيرك حيث حزم أبو السباع متاعه خلف ظهره وبدأ يتحرك هو والأسد بحثًا عن مكان آخر يتم نصب السيرك فيه وربما يستعد ليقدم نمرته. إنها حياة السيرك ليس بالمظهر الذى نستمتع به وإنما بالباطن حيث معاناة أفراد السيرك فى ترحالهم المستمر وفى محاولة إسعاد الآخرين وهم يملؤهم الأسى والحزن والهموم.



البقعة المجهولة – ١٩٦٤ – زيت على سيلوتكس – ٧٥ × ٥٥ سم – مجموعة ساويرس

هذه البقعة المجهولة أين تقع؟ هذه الشجرة الجرداء، شاهد القبر هذا المنقوش عليه رأس كائن بقرنين. هذا التابوت المغلق ولماذا يقف الحصان إلى جواره؟ لأنه يحمل داخله صاحبه. هذه المرأة الغارقة التى تطفو على سطح الماء. هذا المكان اللامعقول وكل ما فيه يوحى بالموت ويرمز له، ورغم هذه المأساوية فى الفكرة ورموزها فإن المعالجة التشكيلية بها مسحة رومانسية مغلفة بالشجن. هذا الوفاء من الحصان لصاحبه ووقوفه إلى جوار تابوته ربما إلى أن يموت هو الآخر فى سبيل هذا الوفاء. هذه المرأة الغارقة محاطة داخل مكان ينفتح على البحر الواسع عن طريق برزخ لكنها شبه محاصرة لا تستطيع أن تخرج، فهذا المكان هو قبرها. هذه الشجرة جدباء لا تنبت رغم قيامها على قبر وبجوار مياه. هذا الشاهد لماذا غير مكتمل؟ وهذا الرجل المرسوم الذى يقبض النفس؟ إنها لقطة من مكان مجهول لا نعرف أين ولا نعرف لماذا هو بهذه الأحوال المقبضة، ربما كانت فلسفة الموت المسيطرة على الجزار بسبب مرضه ومحاولة فهم الموت وأسراره.



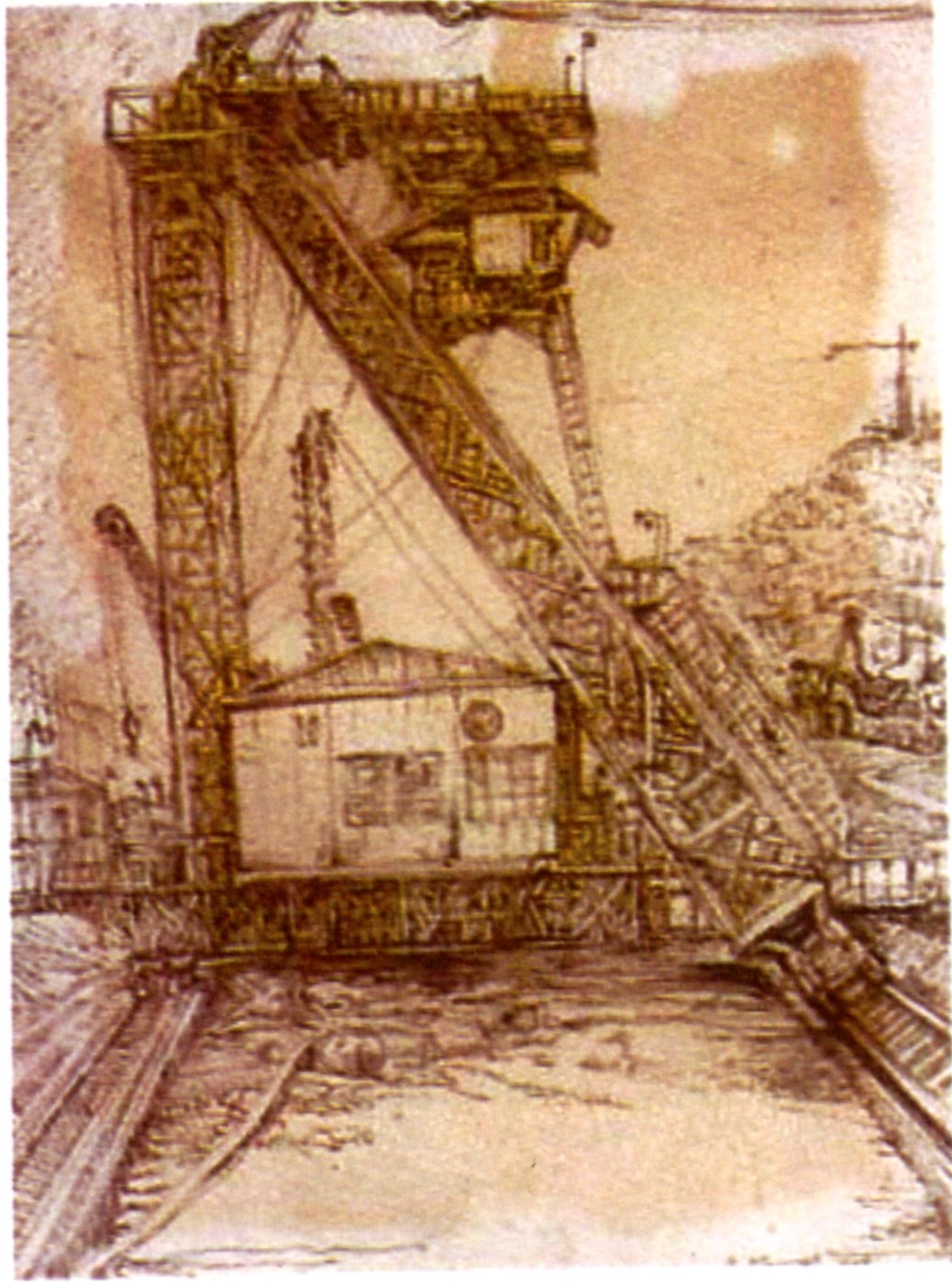
جسم هابط من السماء – ١٩٧٤ – حبر شينى وألوان مائية على ورق
٦٨ × ٦١ سم – مجموعة الفارسى

طبق طائر يهبط (أو سفينة فضاء) على سطح الأرض غزوًا للأرض يبدو وكأنه يوم الحشر. الدمار يعم والفوضى سائدة والمباني تتصدع وتنهار وتصبح الأرض مقبرة كبيرة لكل هؤلاء الناس الفزعين وهذا الهبوط المستمر يضغط على الأرض ويصدعها فتتشقق وتجد فى الشقوق الجثث والركام والحكام.

رغم هذا الاتجاه القوى إلى أسفل النابع من هذا الجسم الهابط فإن هناك خطًا آخر صاعدًا ولكنه منحنٍ متمثلاً فى هذا السلم الصاعد وغير معروف إلى أين لكن مجموعة من البشر تسير عليه صعودًا. الخطوط كثيرة متشابكة فى صراع لدراما الحدث نفسه. وعودة من الجزار إلى الصراع الخطى الذى بدأ به مشواره فى مرحلة القواقع حيث الخط هو أساس العمل الفنى. ولكن هذه المرة بكثير من التفاصيل الصغيرة ووجهة نظر أخرى ليست عن فكرة بداية الخلق ولكن عن نهايته وفنائه وقضاء المخلوقات على بعضها بالغزو والدمار. إنها رؤية لفكرة غزو كوكب لكوكب آخر وما ينتج عن ذلك من دمار.

لوحة جسم هابط من السماء لا تدل على هبوط جسم إلى الأرض فقط، بل صعود الإنسان للسماء وذلك فى السلالم التى تصعد إلى عنان السماء.

كما يدل على تحول الأرض إلى مقبرة يدفن فيها الإنسان نفسه تحت أنقاض الآلة وتعكس مظاهر الفزع والقلق والدمار وكثيرًا من التساؤلات الإنسانية والشروخ الموجودة والمصاحبة للحضرة والتقدم.



الحفار – (ونش ضخم – تلفريك) من رسوم السد العالى – ١٩٦٤

حبر شينى على ورق – ٢٦ × ٣٦ سم – مجموعة الفارسى

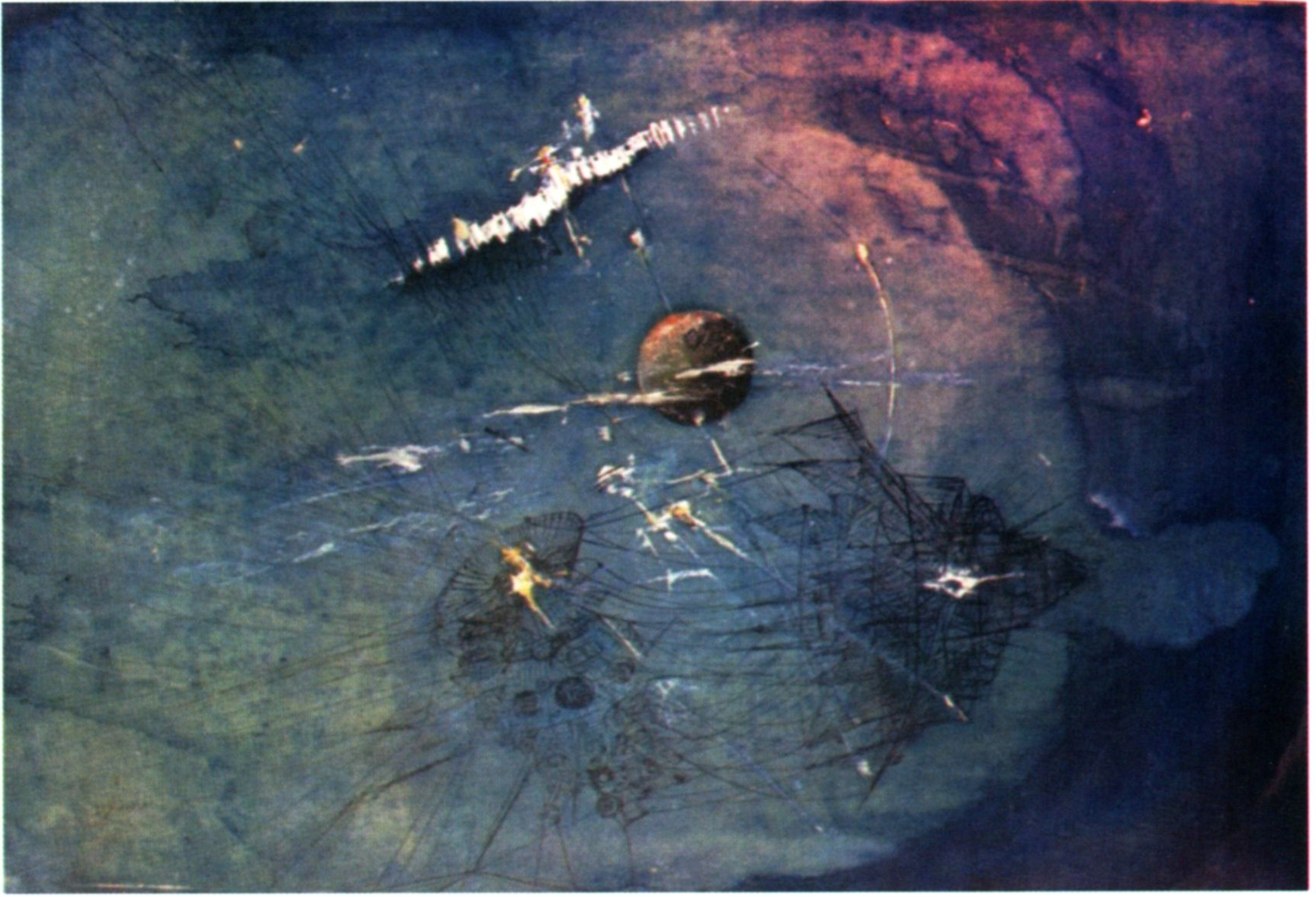
إحدى تفاصيل الآلات المستخدمة فى بناء السد العالى حيث سجل الجزار عن قرب تفاصيل هذه الآلة التى تقوم بالحفر وربما لها وظائف أخرى لهذه التراكيب المعقدة.

هذه الآلة رمز لما يمكن أن تحققه الآلة من تقدم ومساعدة الإنسان فى بناء صرح وحدث قومى مثل السد العالى، حيث تتحقق آمال الجزار الثورية بهذه الأحداث التى عاشها وسجلها وتأثر بها وحققت جزءًا من قناعاته الفكرية فى بناء مجتمع متقدم قادر على حماية نفسه ضد أى عدوان مستقل بذاته. لقد رأى الجزار آماله تتحقق أمامه فكان لها أثر فى وجدانه حيث هذه المرحلة، مرحلة التقدم، أصبحت إحدى مراحل الجزار الفنية الأساسية والتى حقق بها جزءًا من مبادئه الثورية.



الحزام المغناطيسى – ١٩٦٤ – زيت على خشب حبيبى – ٨٠×١٢٠ سم
مجموعة ياسمين الجزار

إحدى اللوحات التى رسمها الجزار عن مرحلة التقدم العلمى. وقد يكون هذا المنظر إحدى محطات الطاقة التى تولد مجالاً مغناطيسيًّا حولها. ربما هى نظرة مستقبلية للجزار عالج فيها أحد موضوعات التقدم العلمى. وقارب فى هذه اللوحة حدود التجريد حيث اعتمد الأداء على أشكال الخطوط والمساحات دون تفاصيل لأشياء محددة، ويظهر بالعمل دائرة إلى يمين المشاهد فى المنتصف أو أقرب إلى أسفل. أما فى ناحية اليسار فإننا نجد على مستوى مرتفع نصف دائرة حولها مجال أسود اللون يمتد إلى أسفل. أما الجزء السفلى من اللوحة فإنه يحتوى على مبان معينة متصلة ببعضها عن طريق العديد من شبكات الأسلاك. ولا نعرف أين تقع هذه المنطقة هل هى على سطح الأرض أم فى الفضاء أم هى محطة لإرسال واستقبال ما يصدر عن الفضاء. وماذا يقصد الجزار بالحزام المغناطيسى؟ هل هو مجال تلك المحطة، أم مجال معين يربط بين الأجرام السماوية ويحكم خطوط سيرها ومجالها.



سماء زرقاء - ١٩٦٤ - زيت على ورق - ٩١ × ٦١ سم

مجموعة تيسير الجزار

لقد تخيل الجزار هذا المنظر دون أن يراه من خلال التلسكوب فى رحلاته إلى الفضاء عبر مخيلة واسعة وتصوف وشفافية. أرضية اللوحة باللون الأزرق القاتم وهذا الكوكب به حمرة خفيفة فى أعلاه أما باقيه فمظلم وهناك شبه قمر صناعى يدور حول هذا الكوكب وخطوط كثيرة متشابهة لأجهزة كأنها محطات بث واستقبال فى أسفل العمل الفنى (المنتصف) وحول الكوكب ما يشبه سحبًا بيضاء متناثرة حوله.

وقد كانت إحدى اللوحات التى كانت ضمن سياق قصته عن صعود الروح ورحلة هذه الروح، فهذا قد يكون كوكب الأرض يراه من أعلى في أثناء مسيرته. ولا ننكر أثر التقدم العلمى وتأثيره على الجزار وفكرة الصعود إلى القمر وفكرة وجود حياة على كواكب أخرى.



السد العالى – ١٩٦٤ – زيت على سيلوتكس – متحف الفن الحديث (بنها)

فى هذه اللوحة من أنجح لوحات مرحلة الجزار الثالثة المعتمدة على ثورة التصنيع، رصدها وإظهار جوانبها الحسنة من تقدم ورخاء. بعد ذهاب الجزار لتسجيل العمل بموقع السد العالى ورصد مراحل البناء عاد محملاً بهذه الرؤية المفعمة بالأمل ورؤية أحلامه وآماله تبدأ فى التحقق ببناء هذا الصرح.

هذه النظرة الشامخة المرتفعة إلى عنان السماء حيث استطاع المصريون تحقيق المعجزة وبناء السد العالى ليقف مرتفعًا عملاقًا يحمى مصر من خطر أى فيضان ويحافظ على مستوى المياه فى النيل ويولد طاقة كهربائية تنير مصر ويزيد الثروة السمكية فى بحيرة ناصر، لقد حقق السد آمال المصريين فى كيان مستقل لهم.

ورغم أن هذا العمل الفنى ملىء بالآلات والأجهزة والتراكيب المعقدة فإن الجزار أضاف اللمسة الإنسانية على هذا السد وجعله إنسانًا يشعر ويفخر. إلى أقصى اليمين وإلى أسفل نجد رجلاً وامرأة ضمن كل هذه الآلات رمزًا للعائلة المصرية التى تعيش تحت حماية هذا السد. أما وجود الإنسان فى هذا العمل فإن حجمه صغير متناثر يوحى بالوحدة نتيجة للاعتماد على الآلة فى كل شىء. لقد رسم الجزار إنسان السد حوله غلالة رقيقة شفافة تحوطه وتحميه وتضيف إليه سحرًا.



حفر قناة السويس – ١٩٦٥ – زيت على خشب – متحف الفن الحديث بالقاهرة

رسم الجزار هذه اللوحة بناء على تكليف من إدارة المتاحف برسمها لتسجيل هذا الحدث الذى كان بقدر ما هو حدث عالمى إلا أنه كان تعبيرًا عن الظلم والاستعباد والسخرة حيث العامل لم يكن له الخيار فى التطوع، بل كان يتم جمع العمال والفلاحين بطريقة وحشية وإجبارهم على العمل حتى الموت إلى أن تم حفر هذه القناة التى شهدت دماء المصريين وعرقهم وظلم المستعمر لهم.

أحكم الجزار تكوين هذا العمل رغم كبر المساحة وعمد إلى المنظور لإيضاح العمق، ونبدأ هذا العمل من هذا الفلاح فى أسفل اللوحة والذى يحملِ على كتفه حجارة وننتقل منه إلى الشخصين خلفه وانحناء كل منهما إلى يسار المشاهد حيث أحدهما يحمل حجارة والآخر يستعد ليكسر حجارة، هذا الانحناء رد عليه الجزار باتجاه هذا الجزء المحفور من القناة إلى الاتجاه العكسى فى زجزاج. وهكذا حفظ التوازن وحقق العمق ووضح فى العمل المعاناة لهؤلاء الفلاحين الذين يعملون تحت أشعة الشمس بينما الإنجليز على الجانب الآخر داخل الخيام ومجموعة أخرى من الفلاحين قائمين على خدمتهم. رغم أن هذا العمل كان بناء على تكليف والفنان لا يحب أن يكون مقيدًا فإن أداء الجزار فيه كان بارعًا سجل من خلاله هذا الحدث.



السلام – ١٩٦٥ – زيت على سيلوتكس – ٨٠×١٧٠ سم – مقتنيات متحف الفن الحديث

في هذه اللوحة جمع الجزار العناصر ذات الدلالات الشعبية مع القوقعة مع رموز التقدم العلمى، فى ملحمة جسد بها أفكاره وأسلوبه وجمع مراحل فى عمل واحد بإيجاز تتجول فى العمل وترى هذا الإيجاز فى جمع المراحل معا فى خبرة. نرى فى هذا العمل صرحًا ضخمًا له جناحين مفرودين ليضما العالم بجميع أجناسه. فى وسط اللوحة نجد قوقعة كبيرة بداخلها عروس بفستانها الأبيض رمزًا لبداية جديدة ودنيا جديدة. إنها أمنية الجزار فى مجتمع يسوده السلام. هذه المائدة الخضراء الكبيرة التف حولها زعماء العالم يتوسطهم جمال عبد الناصر يتباحثون حول سلام العالم. كثرة العناصر فى العمل قد توحى بضخامته إلا أنه صغير رغم هذا الزحام الذى ينقلك من عنصر إلى آخر لتحاول أن تضم جميع تفاصيل هذه اللوحة يلفت انتباهك اختلاف العناصر وغرابة تجمعهم معًا، رجل الفضاء جوار الرسام جوار الأطفال الذين يتعلمون الكتابة جوار الفلاحين والعمال والصيادين على مختلف الألوان والأجناس تجمعهم وحدة الهدف، سلام هذه الأرض وبداية مرحلة الرخاء والاستقرار. إنها آخر رسائل الجزار التى استطاع أن يستكملها ويرسلها لنا بخلاف لوحة "اتحدوا يا عرب" التى لم يستطع إنجازها فلم يمهله القدر إرسال هذه الرسالة الثانية.



اسكتش تحضيرى للوحة اتحدوا يا عرب – ١٩٦٥ – ٣٦ × ١٣ سم

موجودة لدى مدام ليلى عفت ضمن اسكتشات الفنان عبد الهادى الجزار حيث قالت إنه قد صنع إطارًا من الخشب وشد عليه قماشًا بعرض ثلاثة أمتار تقريبًا وارتفاع متر ولم يرسمه، فإنه من المرجح أن يكون هذا التحضير للاسكتش الواضح أمامنا، والذى يوضح بانوراما عرضية حيث يرى المشاهد إلى أقصى اليسار مدخل اللوحة المتمثل فى شخص يشير بكلتا يديه إلى مركز اللوحة وهذا الشخص نصفه العلوى بشرى ونصفه السفلى آلى. وتنتقل العين بعد إدراك هذا الشخص إلى مركز اللوحة حيث لا يوجد ما يلفت الانتباه فى يمين المشاهد سوى أجزاء من بناء يشبه القلعة قد لا يلتفت إليه المشاهد، فقد تركز انتباهه على هذا الحدث فى مركز اللوحة الذى يشبه إعدام أحد الأشخاص ربما بحرقه فيبدو هذا الشخص مقيدًا فى وسط دائرة محاطة بأعمدة وحول هذه الدائرة من جميع الاتجاهات قد تجمع عدد هائل من البشر يشاهدون هذا الحدث، يذكرنا هذا الحدث بإعدام جان دارك.

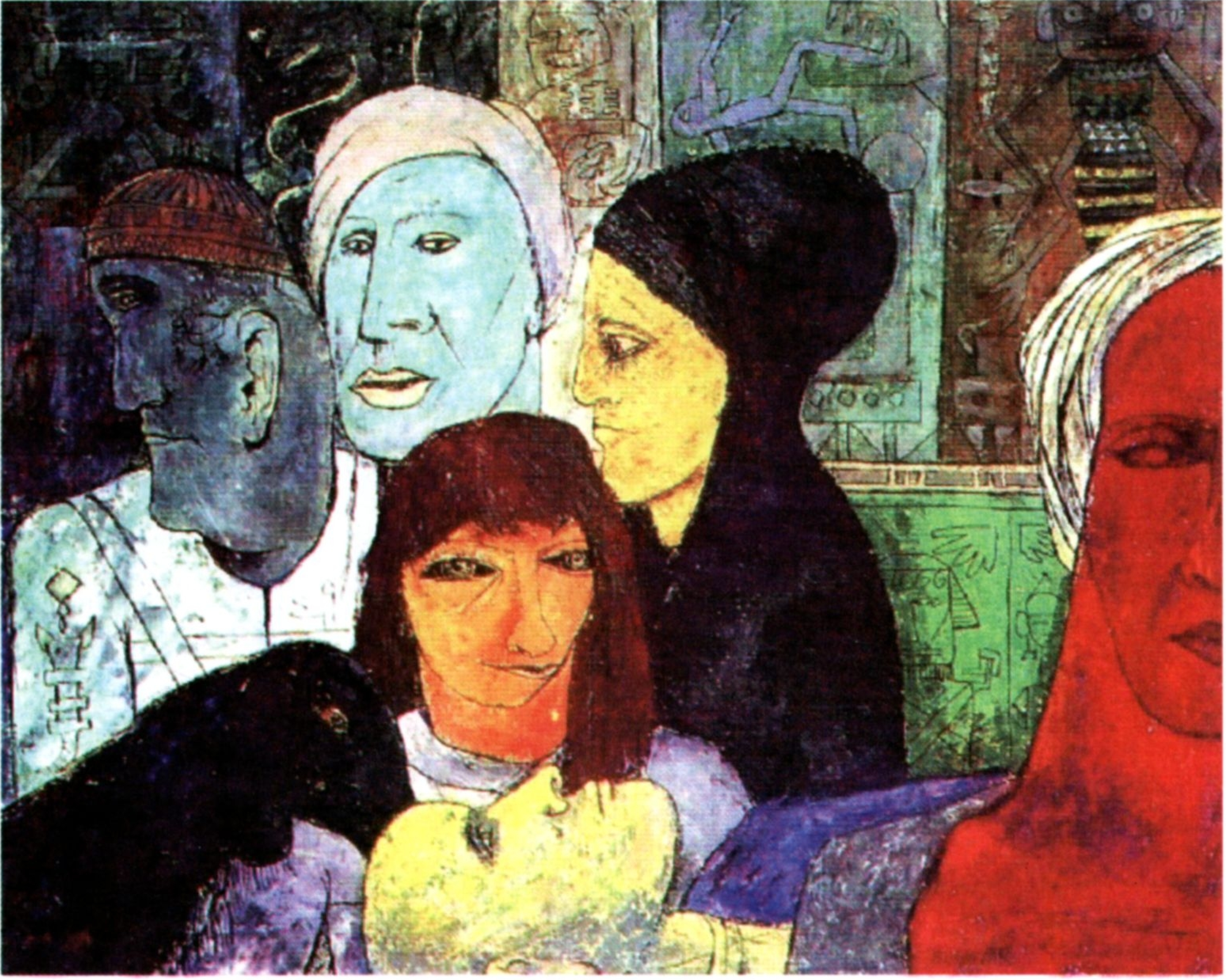


حرب الفضاء – ٣٤ × ١٤ سم – أحبار وألوان مائية على ورق – مجموعة تيسير الجزار.

هذا العمل الفنى له خاصية تفرد حيث تستطيع أن تراه من جميع اتجاهات أضلاعه الأربعة دون المساس بالاتزان أو اعتدال الأشكال فى أوضاع منطقية، حيث إن هذا العمل تخيل فيه الجزار كيف تكون حرب الفضاء؟ ورسمها من جميع اتجاهاتها ولولا وجود توقيع الجزار لكان من الممكن أن تكون فى وضع معاكس ومتزن آخر.

لقد رسم هذا الكم الهائل من الآلات والماكينات وهذا الصراع الخطى بينهم والخطوط التى تصل بينهم. هل هى اتصال من نوع ما أم نوع من أنواع الحرب؟ وهذا الصاروخ المتجه إلى الأرض وهذه الأنواع من الروافع، كل هذا مرسوم فى براعة فى خطوط بسيطة دون تظليل، وهذا العمل دون تاريخ، ومن المرجح أن الجزار رسمه بعد عودته من رحلة رسم السد العالى والعمل به حيث تأثر بهذا الكم من الآلات وتخيل ماذا يمكن أن يحدث فى المستقبل من غزو وحروب نتيجة هذا التقدم التكنولوجى، كما ذكر فى قصته فى حوار له مع الملائكة حول ترحيب سكان الأرض بالقادمين إليها، أو إعلان الحرب عليهم.

إن الجزار كان لا يستخدم الألوان بكثرة حيث يريد التركيز على الفكرة ويستغرق فى نسج خطوط العمل المتشابكة.



النذر – زيت على سيلوتكس – ٤٨×٣٧ سم – متحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية

صور عبد الهادى الجزار هذا المشهد مرة بالريشة والألوان فى هذه اللوحة ومرة بالوصف فى قصته عن صعود الروح.

هذا المشهد هو "قاربت روحك الحلقوم وقد التف حولك أهلك وأبناؤك وأصدقاؤك ومعارفك ينظرون إليك بنظرة تخلف فى معناها ثم أخذت الروح تتقلص شيئًا فشيئًا عن جسدك.. لتفارقه وأنت تعانى سكرات الموت الرهيب".

هكذا صور بالكتابة، أما بالريشة فنجد أمامنا هؤلاء الأشخاص وقد التفوا حول هذا الرجل المستلقى الذى لا نعرف إذا كانت فارقت روحه جسده أم لا. أما النذر فى هذا العمل فهو هذه المعزة التى تقف بجوار رأس الرجل المستلقى لتطمئن بدورها عليه كأنها أحد أفراد العائلة. هناك حالة غريبة مسيطرة على هذا المشهد، فبدلاً من أن يكون الرجل المستلقى هو محط أنظار الجميع فإن كل واحد منهم ينظر فى اتجاه خارج اللوحة ما عدا هذه المعزة.

اختار الجزار لكل واحد منهم لونًا اشترك الرجل المستلقى مع المرأة التى ترتدى السواد فى اللون الأصفر للوجه. أما الفلاح فى مقدمة اللوحة والذى يظهر نصف وجهه فقط فاختار له الأحمر للوجه. الفتاة الصغيرة وجهها برتقالى أما الرجلان الآخران فالأول من يسار المشاهد لون وجهه نيلى غامق والآخر نيلى فاتح. والحائط خلف الجميع مرسوم عليه زخارف وطلاسم كثيرة ونحلة إلى ناحية كتابة اللغة العربية.



من مرحلة الإنسان الأول والقواقع – مجموعة مدام ليلى عفت

فى مراحل الجزار الأولى كان هذا الإنسان الأول متعايشاً مع القوقعة كأنما خرج منها لتوه. فرسم الجزار هذه الحياة فى أكثر من عمل فنى من ضمنها هذا العمل، حيث أحكم الجزار هذا التكوين فى هذه المساحة العريضة. ففى الجانب الأيمن بالنسبة للمشاهد نجد ثلاثة أشخاص متجاورين جالسين بجوارهم رجل نائم، ومن ناحية كتابة اللغة العربية نجد يدًا ممتدة إلى منتصف العمل وتشير بإصبع إلى شجرة جرداء، أما ناحية كتابة اللغة الإنجليزية تفصيلة لوجه، أما منتصف اللوحة فيجرى فيه حوار بين اثنين جالسين متصلين بخطوط النظر مع القوقعة فى أسفل جهة اليسار وخطوط النظر هذه التى تدور العين معها هى هذا الشخص النائم بين القوقعة والرجلين وخط الأفق كذلك الذى يصل بين القوقعة والرجلين، بالإضافة إلى امرأة جالسة فى العمق. إن اتجاهات النظر فى هذا العمل الفنى تحقق معادلة الاتزان وقرب القوقعة يوحى بالثقل رغم أنها فى كفة ميزان مع أربعة أشخاص إلى اليمين فإنها تعادلت معهم وحقق بها الجزار الاتزان فى العمل الفنى.



الطرابيش - باستيل وفحم على ورق - ١٧ × ٢٧ سم - مجموعة ياسر هاشم

بداية قراءة هذا العمل الفنى مثل قراءة اللغة العربية حيث مفتاح اللوحة فى أعلى يمينها عند الطربوش الأحمر، لقد جعل السيادة له من حيث اللون ومن حيث تمييزه بارتفاعه عن باقى الطرابيش الملقاة فى إهمال دون ترتيب وعناية ودون لون يميزها اختلط لونها الأحمر القانى بأديم الأرض فلا يظهر لها لون سوى رماديات. هذه المعالجة لهذا العنصر البسيط الواحد فى العمل الفنى (حيث لا يوجد سوى عنصر الطربوش) لها دلالات سياسية حيث لا صوت يعلو على صوت الملك ولا أهمية لباقى الأصوات مثلما لا أهمية لباقى الطرابيش، كما أن هذه الأوضاع المختلفة تدل على الآراء المختلفة وأيضًا التفاف مجموعة طرابيش أسفل عصا الطربوش الأساسى وتفرق باقى الطرابيش واتجاهاتهم تعكس الوضع السياسى بشكل واضح حيث الرعية حول الملك والباقون متفرقون مشتتون لكل منهم مذهب واتجاه فكرى لا يتفق مع الحاشية.



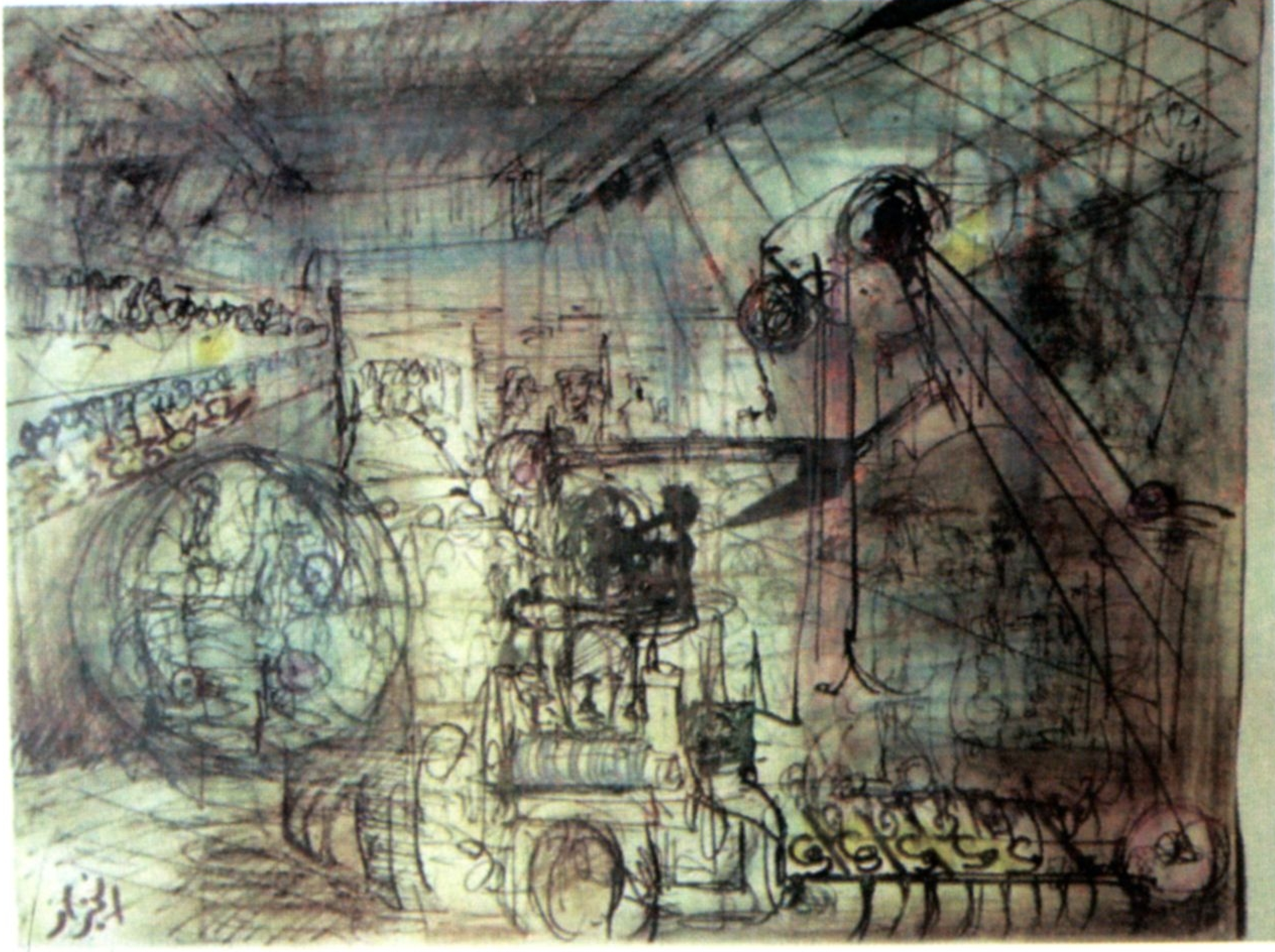
شخصان فى ملابس الفضاء – ألوان زيتية على قماش – ٥٦ × ٤٥,٥ سم مجموعة الفارسى

نتيجة لغزو الفضاء والصعود إلى القمر ومحاولة معرفة إذا كان هناك حياة على الكواكب الأخرى فى مجرتنا أو حتى من الكواكب التى تدور حول شمسنا، أصبح الاهتمام بالفضاء وهذه الرؤية المستقبلية لاحتمالات الغزو. وفى هذه اللوحة يظهر اثنان يرتديان زى الفضاء الذى تخيله الجزار. وكذلك الألوان مجموعة من الرماديات المائلة إلى الخضرة ربما كان هذا العمل تحضيرًا لفكرة أكبر حيث يستطيع أن يعبر بحرية أكبر من دون هذا التبسيط.



من مرحلة الدراسة عن الجسد الحى –
(مصدر الصورة مجموعة صور محفوظة لدى عائلة الجزار عن لوحاته)

فى هذه اللوحة نرى مدى تميز الجزار فى مادة الطبيعة الحية التى كان يتم النقل فيها عن الموديل العارى حيث صور الموديل العارى ككل ثم انتقل إلى تصوير تفاصيل الوجه فى نفس اللوحة وكذلك القدم كنوع من التدريب لدراسة تفاصيل الجسم البشرى والأطراف. وكما نرى كان متفوقًا فى ذلك إلا أنه بعد تخرجه نادى بإلغاء الموديل العارى. ونص مقاله هذا موجود فى الملاحق.



بلا عنوان — حبر شينى وألوان مائية على ورق

(مصدر هذه الصورة مجموعة صور لوحات الجزار محفوظة لدى أسرته)

هذا العمل قد يكون اسكتشًا تحضيريًا لعمل فنى كبير، فكما نرى قد ركز الجزار على المكان والبناء فى هذا العمل وينتمى هذا العمل إلى مرحلة الآلة حيث فى المنتصف نجد آلة وحولها اثنان يحاولان تشغيلها. كما نرى ناحية اليسار صفين من الناس يشاهدون وذلك فى منظور يتلاشى إلى الداخل كما توجد دائرة حول مجموعة أخرى وهذا بالأحرى موقع الجذب فى العمل الفنى حيث رسم الجزار من خلال الخطوط دائرة وخط يتجه ناحيتها، أى أنه رسم مدخل العمل الفنى والعنصر الهام فى العمل. أما باقى الخطوط فتوحى بالآلات مثل تلك الآلة الرافعة إلى يمين المشاهد، وكما يبدو أنه منظر داخلى داخل مصنع من المصانع.



بورتريه – قلم أزرق على ورق – ٢٥ × ٣٥ سم – مجموعة مدام ليلى عفت

هذا البورتريه يشبه الجزار كثيرًا، ورغم أن الباحثة لم تجد أى بورتريه شخصى للفنان فإنه من المرجح أن الجزار قد رسم ملامحه فى هذا البورتريه والأرجح أنه رسم هذا العمل الفنى خلال منحته الدراسية إلى إيطاليا (المنحة الثانية)، أى حوالى ١٩٦٠ تقريبًا بداية المنحة حيث إنها أول مرة يطلق شاربه، وكما نرى فى اللوحة بدايات ظهور الشارب تحدد متى رسمه.



بورتريه – ٢٦ × ٣٥ سم– قلم أزرق على ورق – مقتنيات قاعة إبداع للفنون

هذا البورتريه يدل على براعة الجزار فى أدائه وهو مرجح أن يكون رسمه مع البورتريه الذى رسمه لنفسه، أى تقريبًا نفس الفترة الزمنية وذلك لتشابه المعالجة والأداء رغم أن القلم المستعمل هنا قلم كوبيا أزرق والقلم المستخدم فى البورتريه الآخر قلم فلوماستر أزرق فإنهما من المرجح أن يكونا قد رسما فى فترات متقاربة.

كما أن قرب الرأس من طرف اللوحة العلوى لم يؤثر سلبًا على البورتريه، وإنما جعل مدخل اللوحة من زاوية الكتابة فى اللغة العربية (أقصى اليمين إلى أعلى) عند العينين والدوران مع البورتريه ورشاقة الخطوط عكس لو كان الرأس كاملاً فيتم الدوران معه فى تفاصيل يمكن حذفها. إلا أنه بقدر ما أعطى للبورتريه من أهمية فقد أغفل الأذن ولم يعطها حقها مثل باقى ملامح الوجه.



بورتريه حسين يوسف أمين – أقلام ملونة (قلم كونتيه أزرق) على ورق –
مقتنيات مدام ليلى عفت ١٩٤٦).

تم العثور على عدة لوحات رسمها الجزار لأستاذه حسين يوسف أمين من زاويا مختلفة وبخامات مختلفة أحدها مؤرخ يرجع إلى عام ١٩٤٨ أى بداية الجزار وهى اللوحة الثالثة، أما اللوحة الثانية فقد رسمت عام ١٩٤٦ واللوحة الأولى هى الأحدث أى عام ١٩٥٠. لقد رسم أستاذه على فترات مختلفة، هذا الأستاذ الذى شكل القدوة لدى الجزار ووجهه إلى مستقبله الفنى وسلحه بالنصائح التى تضمن له نجاحه كفنان وقد التزم الجزار بهذه النصائح حتى النهاية.



موديل – ٢٠ × ٣٠ سم – باستيل وأقلام ملونة على ورق
مجموعة السيد/ عمر عبد المعز

أحد اسكتشات الجزار التى رسمها بخامات مختلفة وقد رسم فيها شخصًا جالسًا على الأرض يمسك فى يده دُفًّا وربما ينشد عليه أحد المواويل وفي العمق شخص ربما يكون فتاة ينشد لها هذا الدرويش مواله. لم يهتم الجزار بوجود عناصر أخرى ولم يرسم طلاسم أو أحجبة، فبعض لوحاته القليلة لا تحتوى هذه البصمة التى تميزه. إلا أن خشونة الأداء لا تفارقه حتى عندما يصور مشهدًا بسيطًا.



مرحلة الإنسان الأول – ٣٣ × ٤٢ سم – خامات زيت + باستيل + شمع على ورق
مجموعة فيروز الجزار

تنتمى هذه اللوحة إلى مجموعة اللوحات التى رسمها الجزار عن الأقدام وتمت معالجتها بنفس الألوان ونفس الخامات حيث كثير من الألوان يوضع بحيث يظهر اللون العلوى باقى الألوان أسفله ربما لأن الجزار كان يتبع أسلوب الكشط والتجريح لتظهر الألوان الأخرى وتعطى ثراءً لونيًا للعمل. نجد أنه فى هذا العمل رسم كائنًا نائمًا على الأرض هيئته مختلفة عن هيئة البشر رغم وجود نفس الأعضاء، فقد رسم وجهه دون تأكيد للملامح والأيدى لا يظهر منها سوى الأصابع الخمسة وأقدام كبيرة ومتصلة بالجسم دون ساق، وقد تكون متصلة بالرأس والأيدى مباشرة حيث حولها مجموعة تلافيف تمنعنا من تبين تفاصيل كيفية اتصال هذه الأعضاء بعضها ببعض، ويبدو هذا الكائن فى صراع ليخرج من هذه التلافيف التى تخنقه وتسجنه.



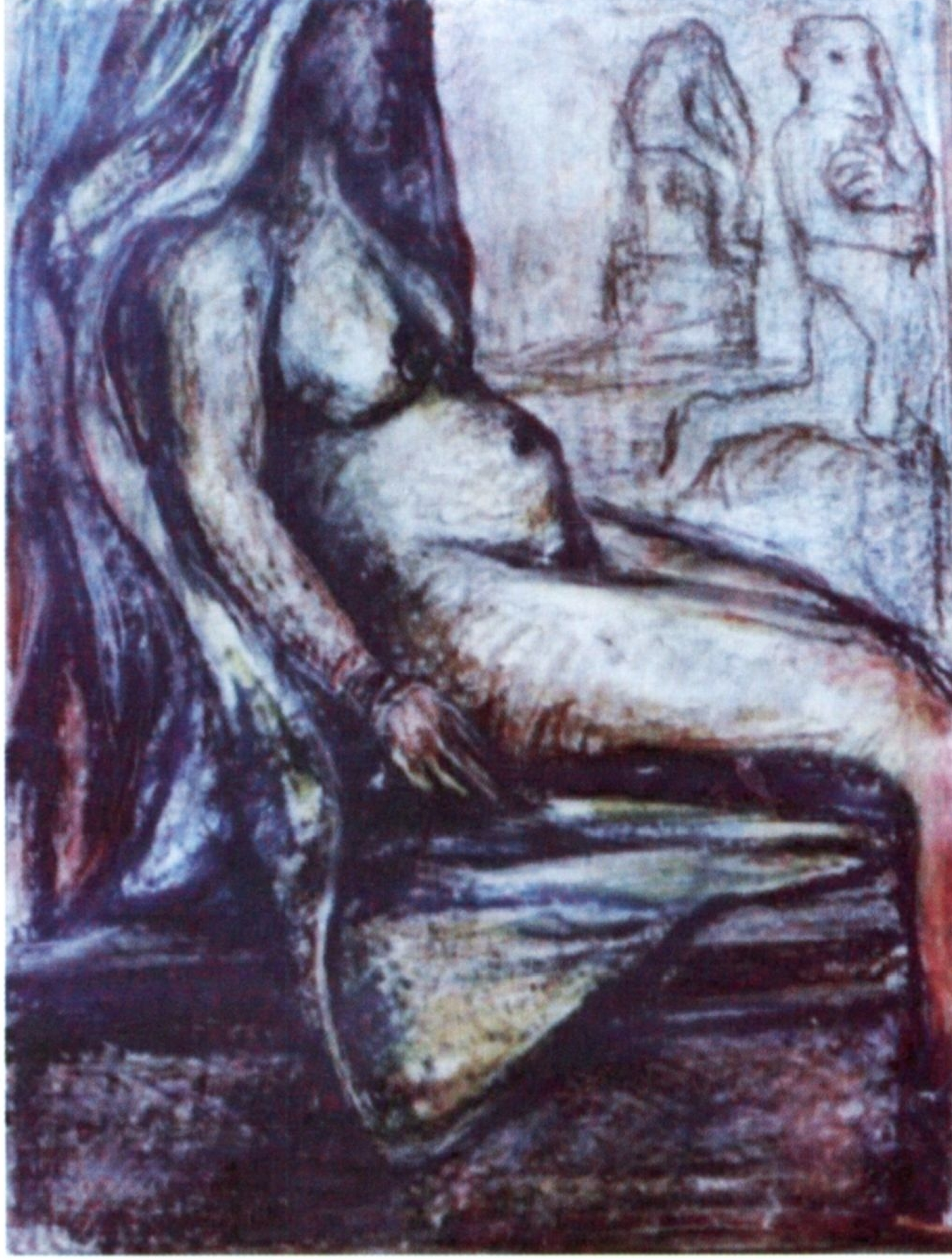
موديل – زيت على خشب – ٣٦ × ٦٠ سم – مجموعة ساويرس

هذا القَطْعْ مع هذه الوضعة جديدة حيث اكتفى الجزار بالتعبير الذى يحمله الوجه لفتاة مقهورة محكمة بالمساحة التى حولها كما هى محكومة بكل ما حولها فى الواقع. اختار لوجهها النسبة الذهبية (أعلى يسار المشاهد). قد يتعاطف المشاهد معها لدرجة أنه يحاول أن يتبين ملامحها فى الوضع الرأسى بأن يميل برأسه إلى جانبه الأيسر ليراها ويرى كم الأسى على وجهها. وعندما يميل المشاهد برأسه فى أحد الاتجاهات نعتبر ذلك إخلالاً فى اتزان التكوين، ولكن الإنسان عندما يجد شبيهه داخل العمل الفنى فإنه يميل إلى أن يراه على نفس صورته.

إلا أن هذا العمل رغم ذلك فهو متزن، فهى لحظة واحدة تدرك فيها معالم وجه الفتاة والمعانى التى تحملها هذه المعالم ثم تعود لاستقرار الوضع الطبيعى للعمل الفنى راضيًا بأنك عرفت ما كنت ترغب فى معرفته.



موديل – باستيل زيتى على ورق– ٣٥,٦×٢٦,٥ سم – ١٩٥٠– مجموعة ياسمين الجزار



موديل - باستيل زيتي على ورق- ١٧×٢٦ سم - مجموعة زوجة الفنان



موديل – ألوان مائية وشمع على ورق– ٢٦,٧×٣٥,٩ سم –١٩٥١



من مرحلة دنشواى ١٩٥٥ حبر شينى وألوان مائية على ورق - ١٤,٦×٢٥,٦ سم



من لوحات دنشواى- أكوريل وأحبارعلى ورق -١٣,٥×٢٧ سم - ١٩٥٥



لوحة تجريد زيت على سيلوتكس جزء أول- ٧٤,٥×٦٤ سم- مجموعة الفارسي



تجريد ١٦٥٦ زيت على سيلوتكس ١٢٠سم×١٥٠ سم (قطعت اللوحة إلى أربعة أجزاء كل منها ٦٥ سم×٧٥ سم)



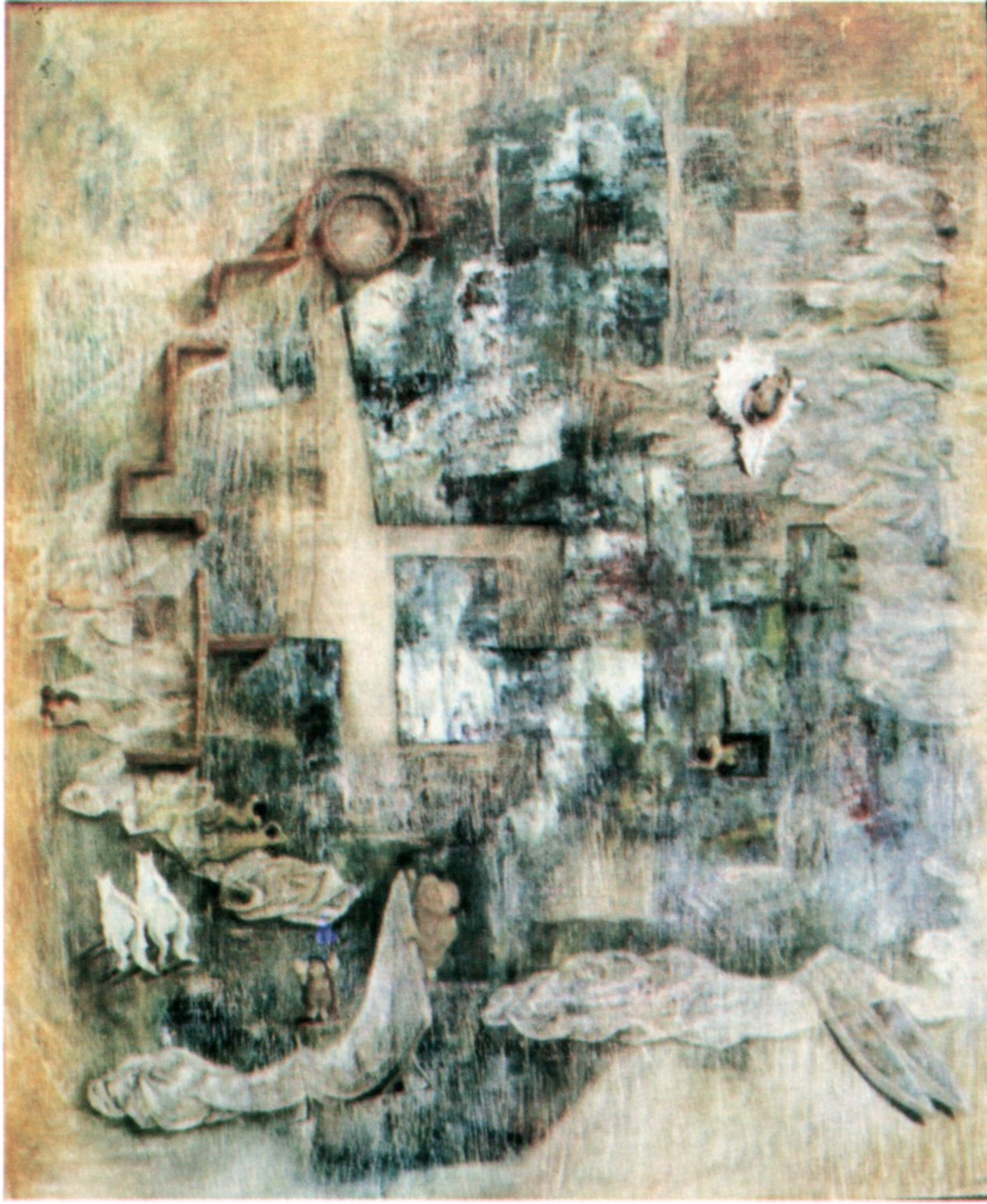
لوحة تجريدية جزء ٣ ألوان زيت على سيلوتكس ٦٣,٥ سم×٧٥,٥ سم



لوحة تجريد رقم٢ – زيت على خشب – ٦٤×٧٥سم –١٩٥٩ – مجموعة الفارسى



لوحة الضوء خلال اللون الأخضر- ألوان زيت على ورق- ٥٥×٣٧ سم -١٩٥٨ - مجموعة فيروز الجزار



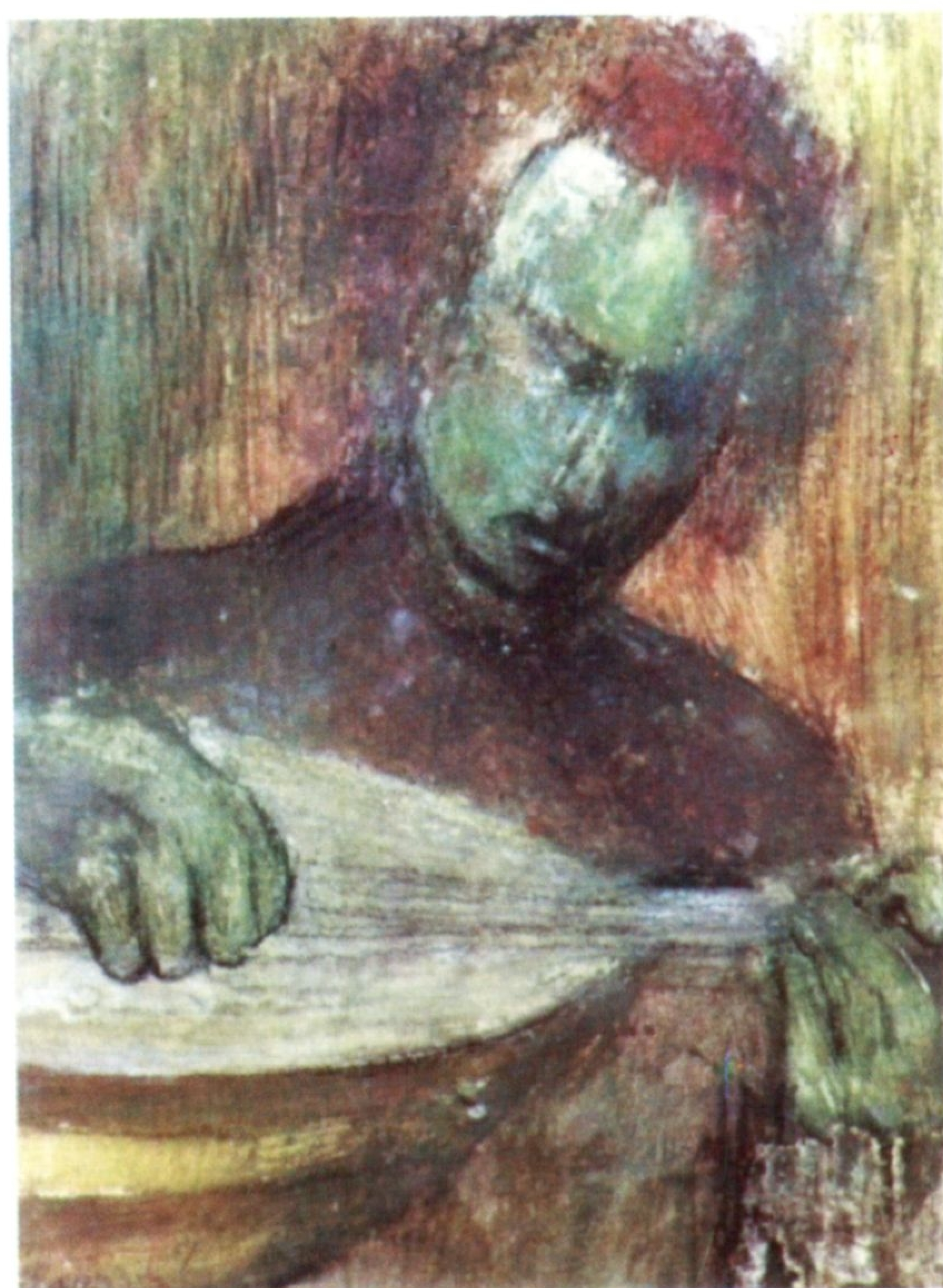
لوحة (الأرض) زيت على سيلوتكس -١٢٢×١٠٠سم- ١٩٦٤- متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية



طبيعة صامتة ١٩٥٩ زيت على سيلوتكس ٤٧ سم×٦٢ سم



صياد وعشش ١٩٦٥ حبر شيني وألوان مائية على ورق
٥٦ سم×٤٨ سم – متحف الفن الحديث بالقاهرة



رجل بالعود – باستيل زيتي على كرتون
– ٢٠×١٥ سم– مجموعة زوجة الفنان



رجال وحديد ١٩٦٤ زيت على خشب حبيبي ١٢١ سم×٨٥ سم



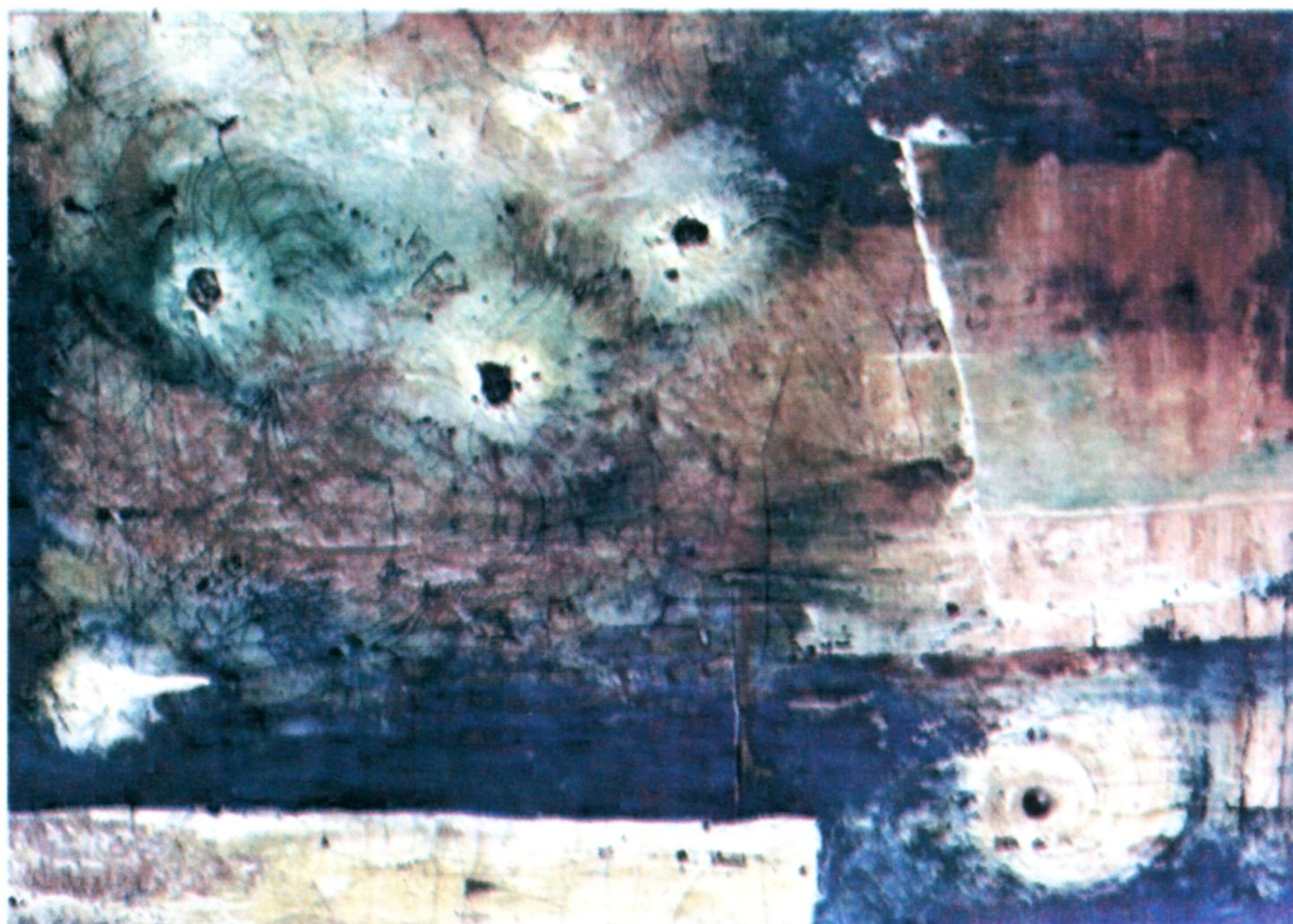
حيوان فى الفضاء زيت على سيلوتكس من مقتنيات متحف الفن الحديث



تجريد ١٩٦١ زيت وخامات بارزة وقواقع على سيلوتكس ٣٨ سم×٢٥ سم



تجريد ١٩٥٨ زيت على سيلوتكس ١٧ سم×٢٧,٥ سم



تجريد ١٩٥٥ زيت وخامات بارزة على سيلوتكس ٥٤ سم×٨٠ سم



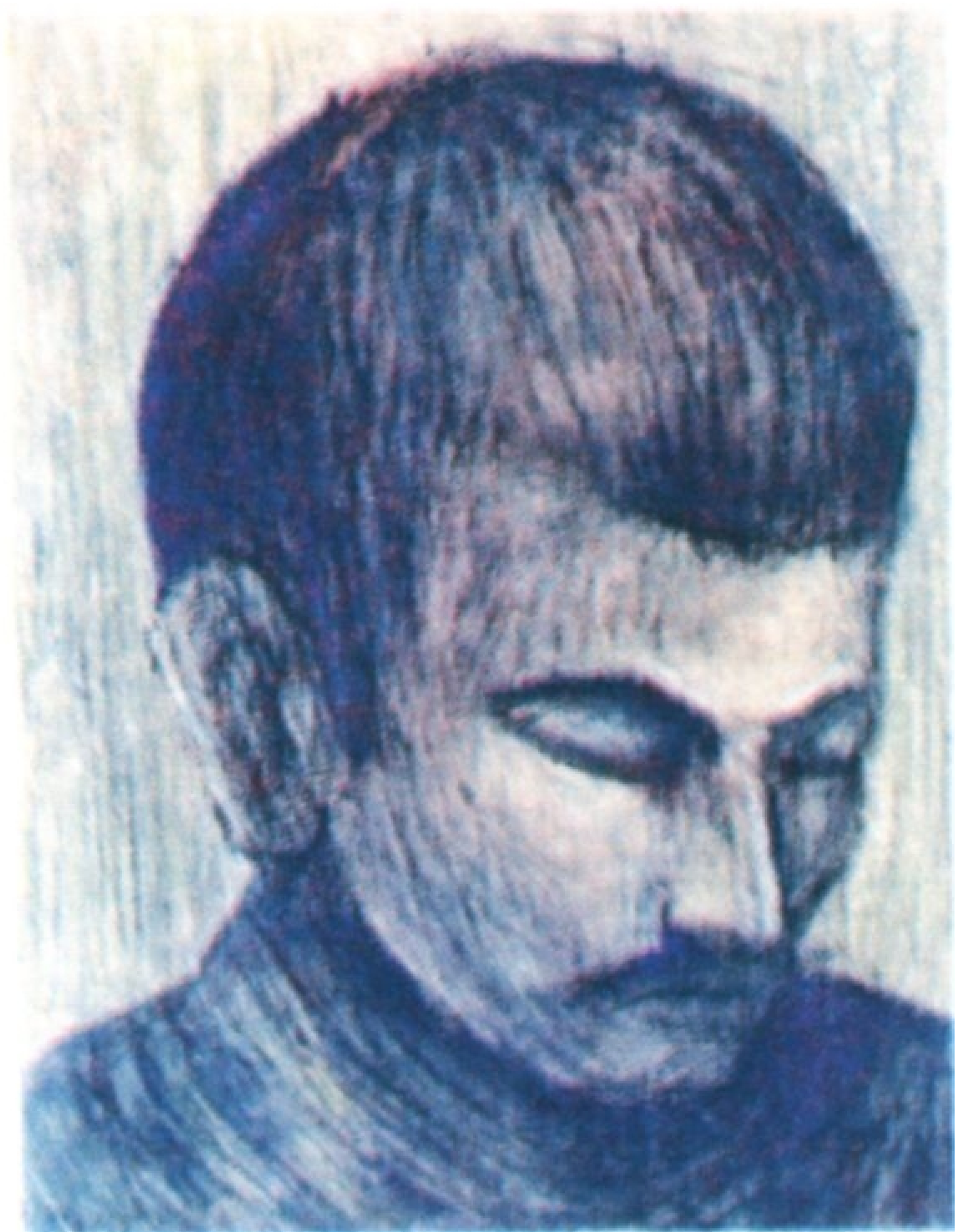
بورتريه لسيدة إيطالية – زيت وتمبرا على سيلوتكس-٤٩×٦٧ سم –١٩٦٠- مجموعة الفارسى



بورتريه صورة الشيخ ألوان على فحم- ٢٥,٥×٣٢ سم



بورتريه- ألوان مائية حبر شيني على ورق- ٢٠,٣×٣١ سم-١٩٤٥.



بورتريه ألوان باستيل وأكوريل على ورق
-٥,١٨‎ 24 x.5 سم-مجموعة دكتور أبو الغار



من مرحلة التجريد - زيت على خشب -٦٠×٦٠ سم- ١٩٦٤



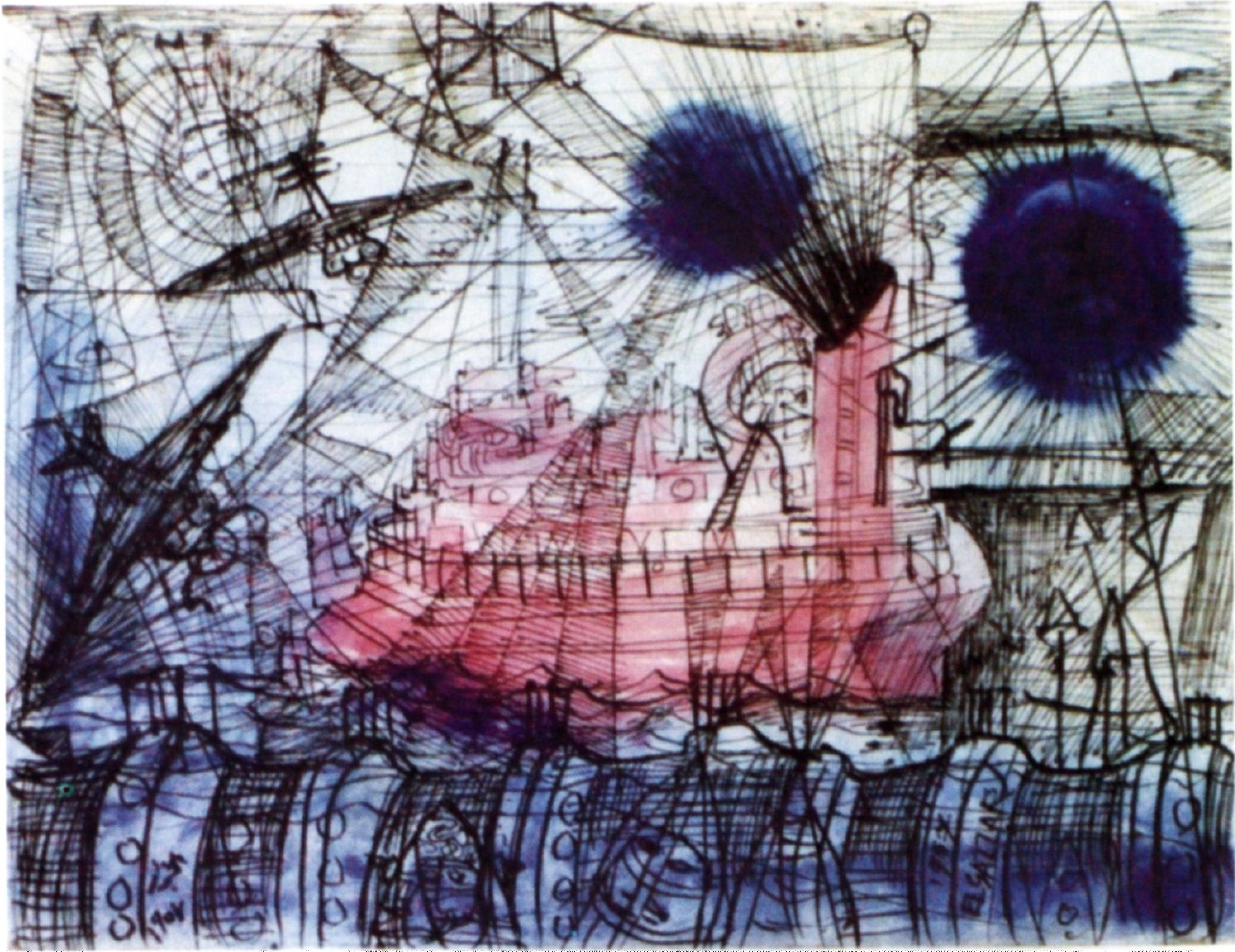
بورتريه (كونت فيليب دار سكوت)-زيت على كرتون
-٥٤x44 سم- مجموعة الفارسى



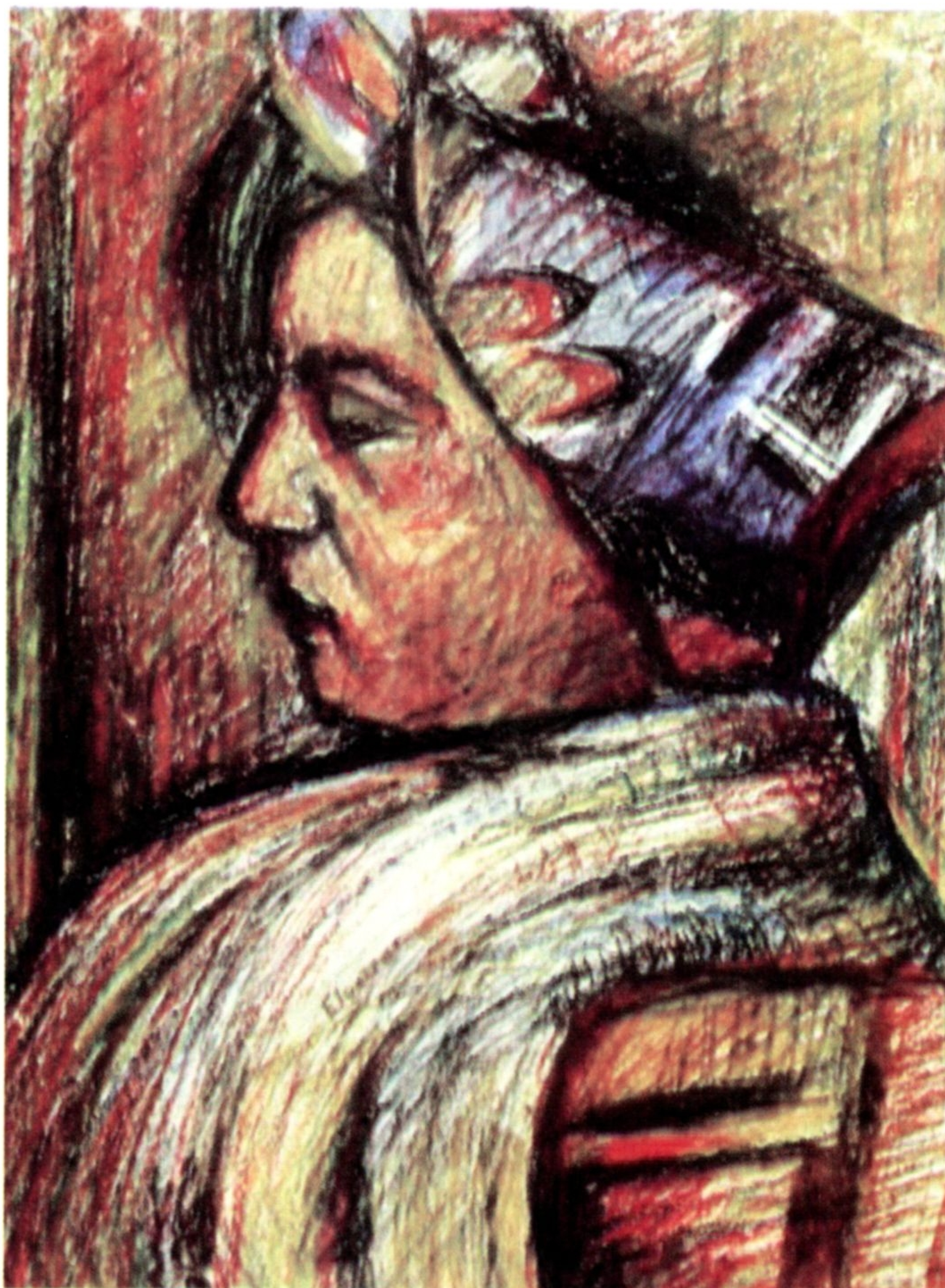
البهلوان- ألوان باستيل زيتي على ورق
-٢٠×٣٣ سم- مجموعة إيناس الهندى



بورتريه- ٤٧ سم×٣٧ سم ألوان زيت- مجموعة الفارسى



انفجار – ألوان مائية وأحبار على ورق – ١٩٥٧



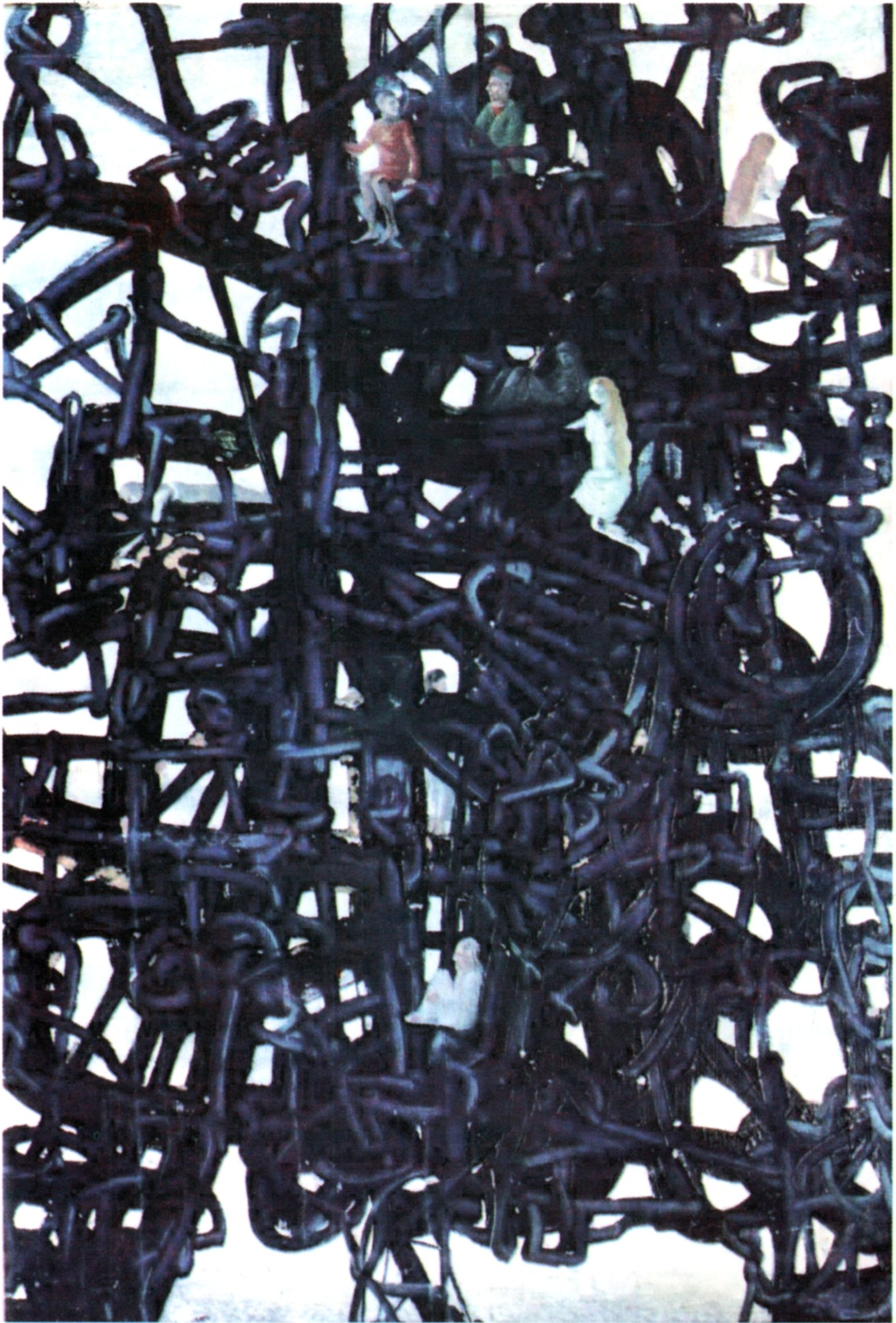
امرأة بالتربون- باستيل على ورق-٢٥×٣٤ سم - ١٩٦٠



المأساة (مأساة أدهم الشرقاوى) - زيت على سيلوتكس- ٧٥×٥٦ سم - ١٩٥١ - مجموعة ياسر هاشم



البؤرة الحمراء - زيت على سيلوتكس- ١٠×١٩,٥ - ١٩٥٨- مجموعة زوجة الفنان



البرج الأزرق ألوان زيت على سيلوتكس ٧٠×٥٠ سم



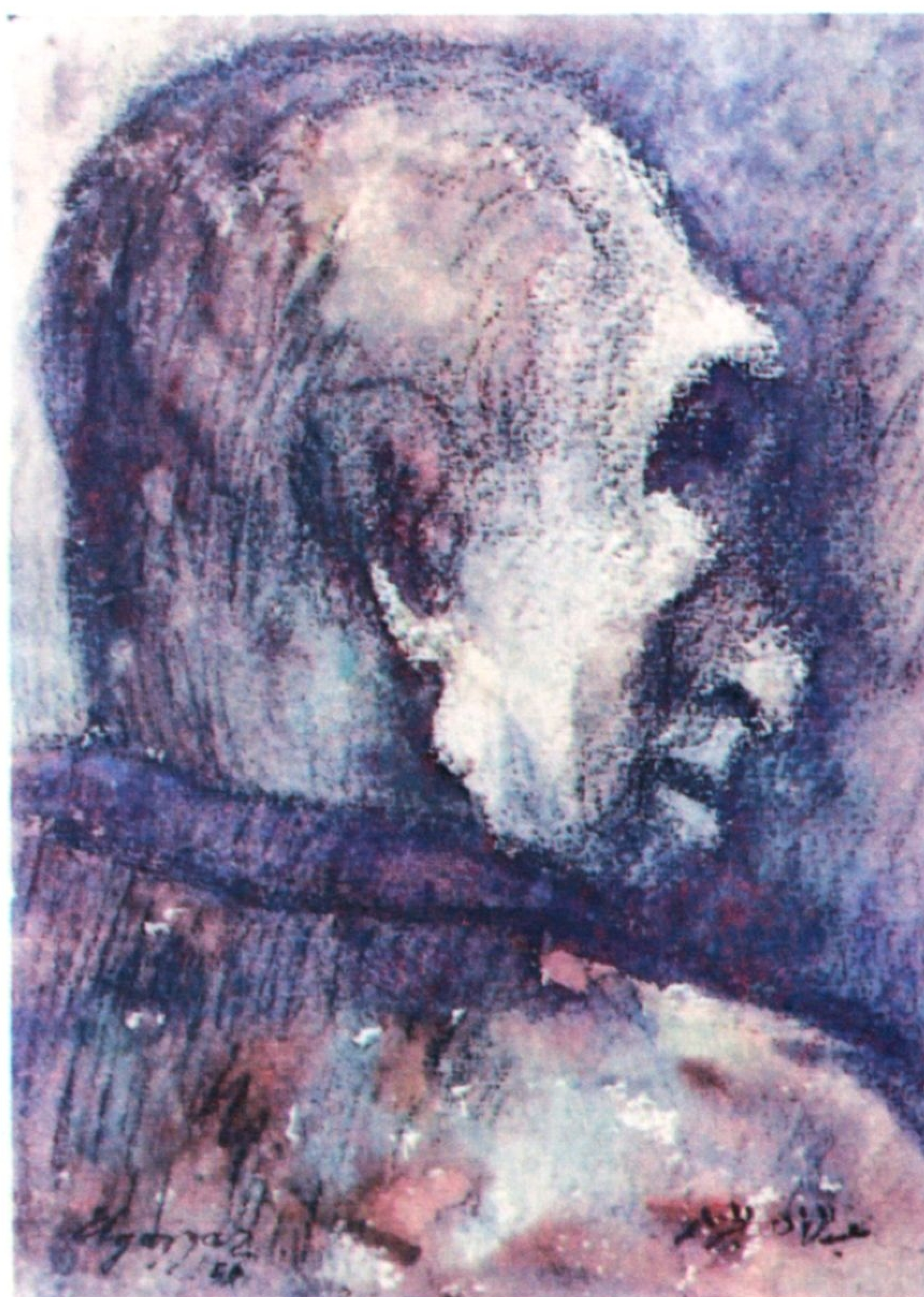
إعادة بناء بور سعيد- ١٩٦٤- ٢٠ سم×٤٨ سم



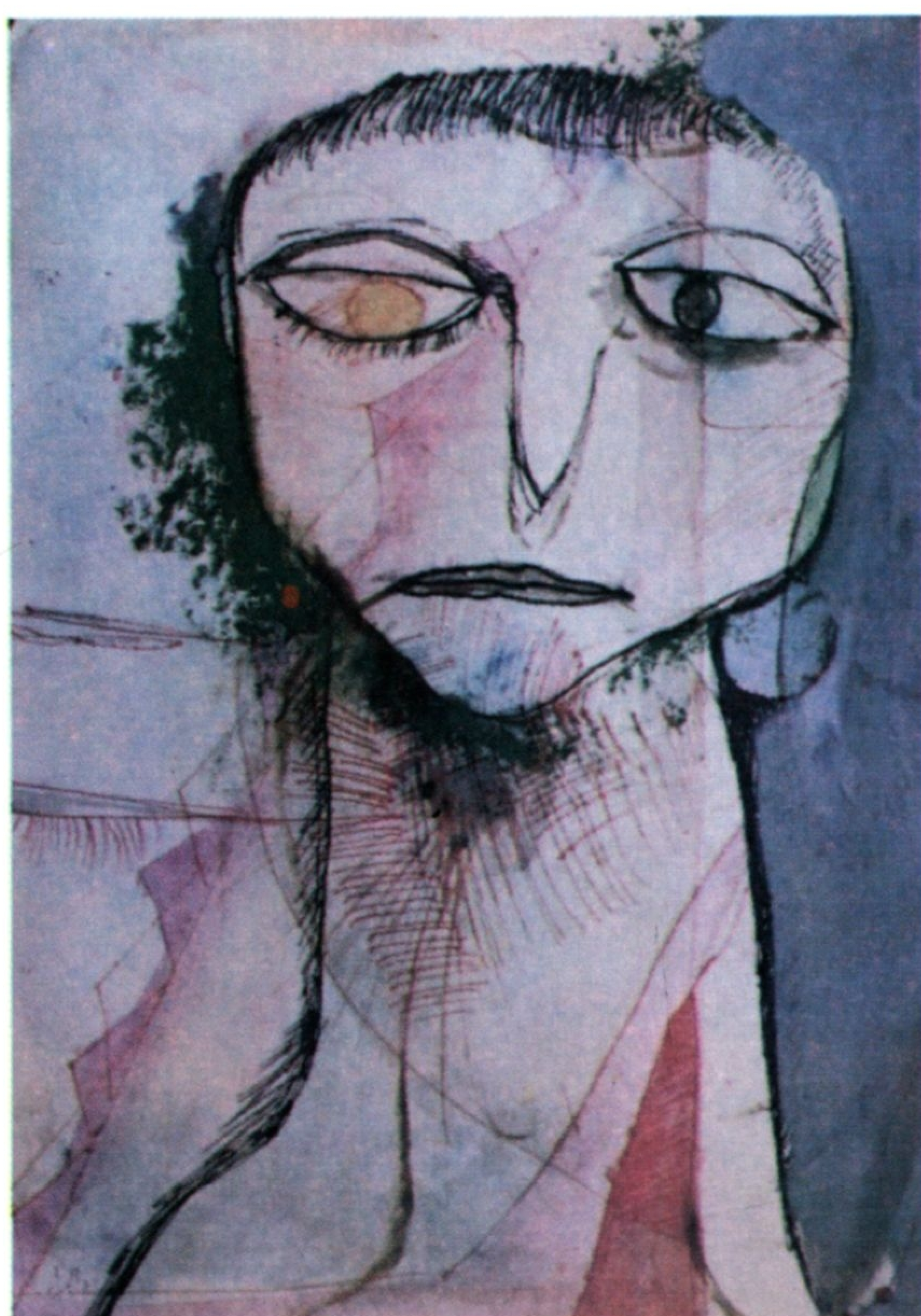
أجسام متحجرة – زيت على خشب – ٨٠×١٢٢ سم– مجموعة الفارسى



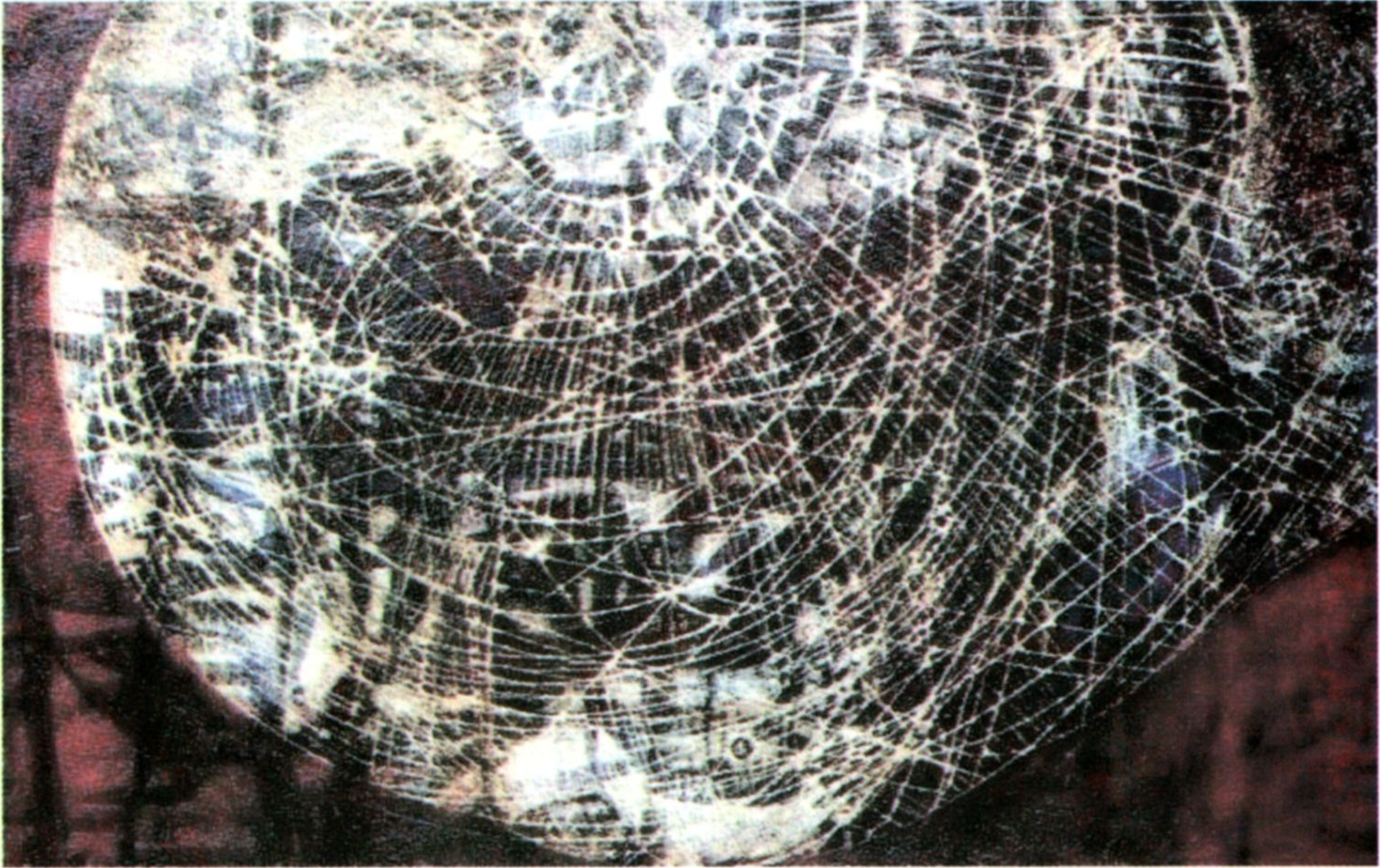
وجه– قلم كوبيه أزرق على ورق– ١٩٤٨



وجه جانبى من الخلف أحبارمخففة وألوان مائية على ورق ٣٧ سم×١٢ سم



وجه -
حبر شينى وألوان مائية على ورق- ٢٦,٥ × ٣٨ سم -١٩٦٣.



مولد جزء من كوكب من الكواكب زيت على خشب حبيبى ٧٨سم×١٢٠ سم مقتنيات متحف الفن الحديث



مولد ١٩٥٥ زيت على كرتون ٦٢×٦٢ سم



بلا عنوان- حبر ملون على ورق- ٢٩×٢٤ سم- مجموعة د. محمد سلماوى



وجه صبى- رصاص على ورق-١٨×٢٣ سم- مجموعة الفارسى.



لوحة رجل الفضاء فى مدينة الفضاء زيت على خشب- ٨٢×١٢٢ سم- ١٩٦٤



من مرحلة القواقع -١٩٤٤- حبر شينى على ورق - ٣٣×٣٩ سم مقتنيات متحف الفن الحديث.

عند النظر إلى هذا العمل الفنى نلاحظ ثلاثة أشخاص أساسيين وذلك لسيادتهم النابعة من كبر حجمهم وفيما عداهم أشخاص صغار وكثيرون فى العمق، أما الأشخاص الأساسيون فنجد أحدهم يحمل جثة الآخر والثالث يرفع يده للسماء إلى يسار المشاهد للعمل، أما بالنسبة للشخص الذى يحمل جثة فإنه متمركز فى منتصف اللوحة تمامًا إلا أن ما يعيبه اشتراك الخط الخارجى الأيمن له مع ذراع الشخص الثالث، وهذا يسمى تماسًّا، ويضعف الشكل ويرمى ثقلاً على رأس هذا الشخص تؤثر على اتزانه حين يرفع الجثة وحين ننظر إلى الشخص الميت فإننا نرى ملامحه تقترب من التوحش ويخرج من صدره رأس لشخص آخر لا نعرف كنهه أو ماهيته سوى أنه يحاول الخروج، وهذا التكوين يبدو مزدحمًا فيما يحاول هذا الشخص الذى يحمل الجثة بنظرته الحائرة أن يجد حلاًّ لهذا الموقف وربما يدعو الثالث لنفس السبب، وهذا التكوين يرتكز إلى يسار المشاهد ويمتد إلى المنتصف بضغط إلى أسفل، بينما تظل العين حائرة ومشتتة بين التفاصيل الكثيرة فى الخلفية تعود فيصدمها هذا الثقل فى التكوين من ناحية وفى دراما الموقف من ناحية أخرى وكذلك غموضه.



رموز شعبية -١٩٤٦- قلم كوبيا بنى على ورق - مجموعة فيروز
الجزار - ٢١×١٥سم

نلاحظ فى هذا العمل أن الجزار رسم البورتريه لكنه أسماه رموزًا شعبية فنحاول تتبع هذه الرموز نجده قد رسم فيما يشبه الوشم هلالاً يتجه إلى أعلى وذلك على الخد الأيسر للشخص المرسوم (أى يمين المشاهد)، وهذا الهلال متصل بخط يسير على الوجه أسفل الأنف إلى أن يصل إلى الخد الآخر ليتصل بشكل غير معروف (طلسم) وعلى الأنف وردة ذات أربع أوراق وبين العينين خطوط أفقية ثلاثة بين الخطين فى أسفل وردة ثلاثية الأوراق وهناك إطار مربوط به الرأس على الجبهة وخطوط زجزاج على الوجه على شكل دائرة تسير مع الخط الخارجى للوجه وعلى الرقبة خطوط زجزاج كثيرة.

تبدو هذه اللوحة لشخص من الحواة أو المجاذيب الذين يكثرون من الوشم أو ربما المختلين حيث يبدو حَول فى العينين وعدم إدراك للعالم أو لا مبالاة.



بحث فى أن الإنسان مخلوق بصورة أخرى

فحم على ورق –٢٥×٣٠–١٩٤٦– مجموعة مدام ليلى عفت

هذا العمل ينقلنا إلى مكان غريب تخيله الفنان عالمًا غامضًا وغريبًا أشكاله غير مفهومة يبدو وكأنه داخل كهف أو مجموعة كهوف متداخلة ومتجاورة وتبدو أشكالاً تهم بالخروج من الأرض لها بعض صفات أو هيئات البشر. فنلاحظ فى وسط اللوحة رأسين متجاورين كلاهما تهم بالخروج من الأرض مثل خروج الزرع، وإلى يسار المشاهد اثنان وقد خرجا من الأرض واستطالا ولكن دون تفاصيل واضحة وفى أسفل اللوحة شخصان نائمان لا يزالان ملتحمين بالأرض يحاولان الخروج. ربما يصور الفنان عالمًا سفليًا أو مشهدًا من الجحيم حيث تتصهر الأجسام ولكنه كتب خلف اللوحة أن هذا تخيله عن أن الإنسان مخلوق بصورة أخرى وهذا لا يتفق وقصة الخلق رغم تدين الفنان وربما هى أحد شطحات الخيال وليس الفكر.



من مرحلة الإنسان الأول – ١٩٤٦– حبر شينى على ورق – ٣٦×٣٠

مجموعة مدام ليلى عفت.

فى مرحلة القواقع نجد الصراع الخطى شديدًا والعناصر كثيرة واتجاه العين داخل العمل الفنى متعدد، وقد يحمل اتجاه خط معين، اتجاهًا للخط المعاكس فى نفس الوقت مثلما فى هذه المرأة التى تحتل منتصف العمل وتستقل داخل تجويف شجرة مائلة. فتبدأ العين فى الدخول إلى العمل الفنى نجد أنها تبدأ فى الاتجاه بسرعة شديدة من زاوية اليسار السفلى (يسار المشاهد) إلى منتصف اللوحة باتجاه مائل إلى أعلى فى قوة وتستقر عند ملامح هذه المرأة قليلاً ثم تعاود النزول لنفس النقطة، ولكنها لا تخرج حيث نجد امرأة أخرى جالسة متقوقعة على نفسها تتوقف عندها العين وتحول دون خروج العين ثم حين تحاول العين أن تخرج من أسر كل هذه الخطوط تجد أنها محاصر، فكل الاتجاهات تعود ثانية إلى منتصف اللوحة حتى فرع الشجرة الصاعد إلى أعلى يعود المشاهد ثانية مع الشخص المستند إليه، وكذلك فى فرع الشجرة الأفقى والشخص الجالس عليه إلى اليمين (يمين المشاهد). المشكلة أن العين فى هذا العمل الفنى يتم إرهاقها لكثرة الاتجاهات وكثرة الخطوط ولا مخرج.



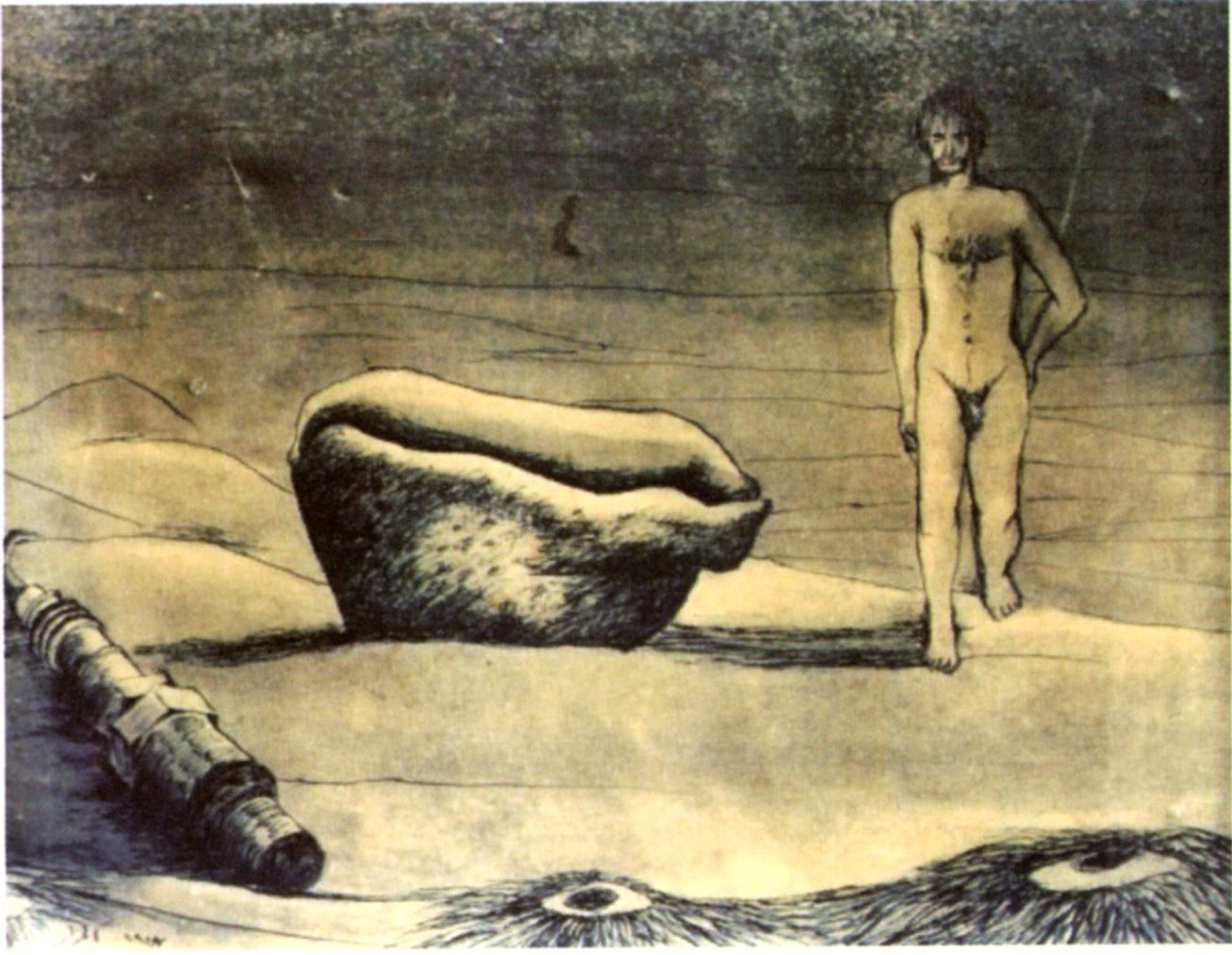
بلا عنوان –١٩٤٨– حبر شينى على ورق – ٢٨×٣١,٥ سم – مجموعة مدام ليلى عفت.

عندما تحاول دخول هذه اللوحة تجد أنك إما تدخل من ناحية يمين المشاهد مع زجزاج القوقعة أو الزاوية السفلى مع ساق المرأة الجالسة وتتوقف قليلاً عند تعبير وجهها وارتدائها قلادة يدل على مكانة مرتفعة، وأمامها مجموعة ينظرون إليها وخلفها فى الزاوية السفلى إلى يسار المشاهد امرأة تجلس فى كتلة داكنة متقوقعة على بعضها فى مواجهة المشاهد. أما باقى اللوحة فنجد صعوبة فى تبين عناصره حيث إن هذا العمل به شحنة من التوتر واضحة فى عدم ثقة الخط واهتزازه وقصره وتشتت اتجاهاته، كما أنه من الواضح عصبية الخط حتى فى أبسط الأشكال ربما كان يعكس الحالة النفسية للفنان وقت رسم هذا العمل وتوتره الذى انتقل إلى الخط، فالعمل الفنى انعكاس لحالة الفنان الوجدانية والعقلية حيث ترك الجزار هذه المرة العنان للوجدان ونقل توتره إلى الورقة بواسطة هذه الخطوط القصيرة المتقطعة المرتعشة فى قلق.



الإنسان الأول – نساء فى أشجار البامبو من مرحلة القواقع – حبر شينى على ورق – ٣٥,٥× ٢٥,٥ سم – مجموعة الفارسى –١٩٤٨.

فى هذا العمل تخيل الجزار الإنسان الأول وكيف كان يسكن؟ وهذه المرة صنع له مساكن الغاب والبوص يسكنها فيما يشبه أدوارًا فوق بعضها. بعضها يناسبه وهو واقف، والبعض الآخر يستطيع أن يجلس فيه ويغلب على تكوين هذا العمل الفنى الخطوط الرأسية لنبات البوص. وذلك فى الجانب الأيمن من اللوحة، وقد ردد بعض الخطوط الأفقية البسيطة فى يسار المشاهد حيث نبدأ صعود المساكن الغابية من أسفل إلى أعلى وذلك فى منتصف اللوحة تمامًا ثم من أعلى إلى أسفل فى جانب اللوحة الأيمن، وهكذا حتى نمر بجميع تفاصيل العمل الفنى من أناس مختلفي الأوضاع داخل وخارج هذه المساكن فى هذا المكان الغريب المقفر من كل شيء وكل إنسان فيه وحيد يجلس أو يقف داخل هذه المساكن أو خارجها فى وحدة شديدة لا ينظر إنسان منهم إلى آخر كل واحد فى عالم خاص به متقوقع على ذاته.



لوحة إنسان القواقع- حبر شينى على ورق - ١٩٤٨-٣٦×٢٨ سم مجموعة الفارسي

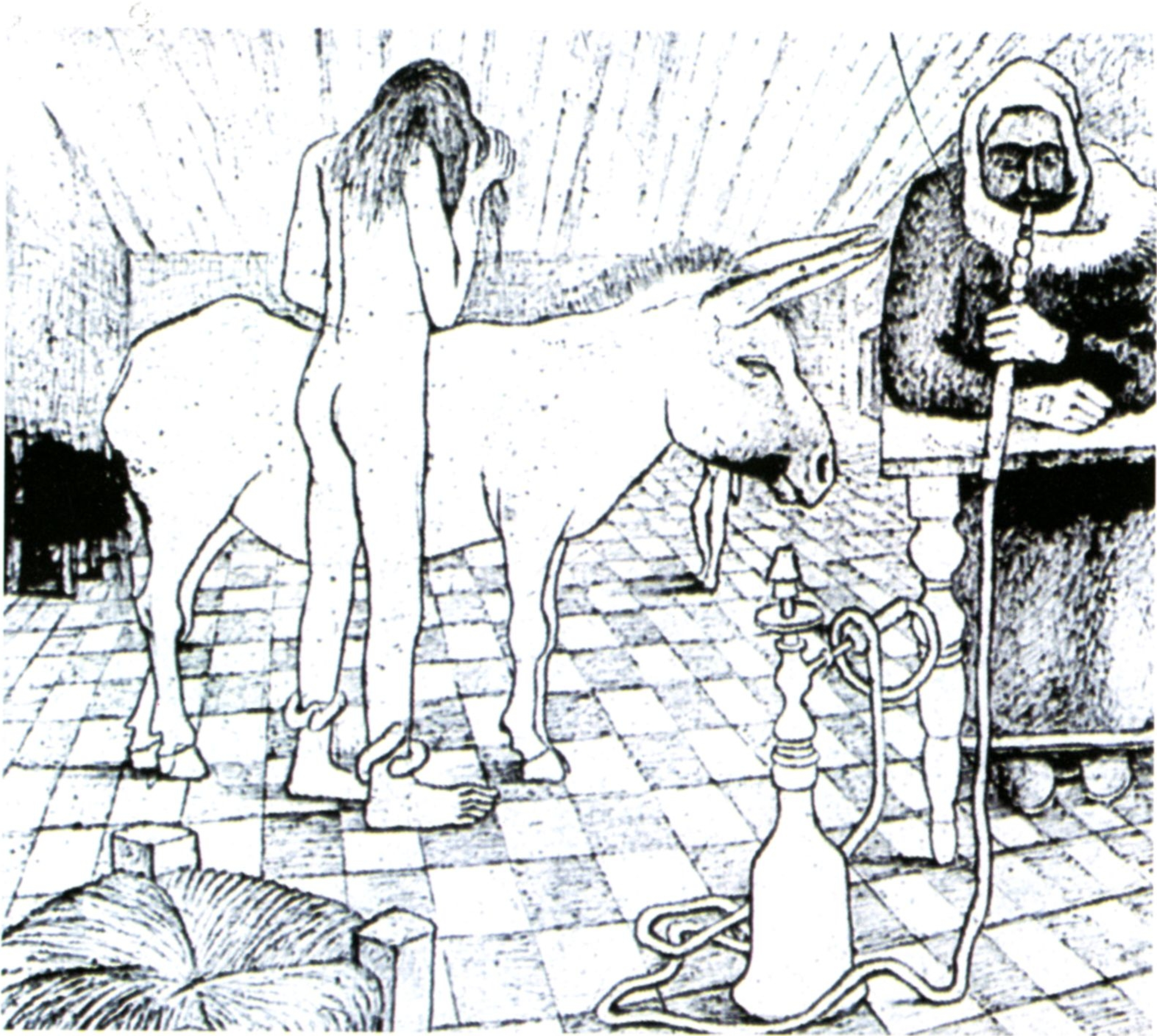
رغم انتماء هذا العمل إلى مرحلة القواقع أولى مراحل الجزار فإنه يعد إرهاصة للمراحل الثلاث لـه، حيث إن العناصر الثلاثة للعمل الفنى هي العناصر الثلاثة للمراحل الثلاث للجزار، ففى المرحلة الأولى اهتم الجزار بالقواقع ونشأة الكون والإنسان الأول وبالمرحلة الثانية كان الإنسان هو الأساس حيث ركز عليه وكان محور العمل هذا الإنسان الشعبى الفطرى وحياته ومعتقداته، أما العنصر الثالث والمرحلة الثالثة هما التقدم العلمى والتكنولوجى ورمز له الجزار فى هذا العمل بجزء من أجزاء السيارة (بوجيه)، فقد جمع الجزار بين المراحل الثلاث فى عمل واحد يمثل العناصر الثلاثة القوقعة فى منتصف العمل، والإنسان إلى يمين المشاهد، وهذا الجزء من السيارة إلى يسار المشاهد لم يقصد الجزار أن يجمع مراحله فى عمل فنى، فلم يكن يدرى ما هى هذه المراحل ولكن على مستوى اللاشعور فإن هذه العناصر لها أثرها فى وجدان الفنان وفكره خرجت فى موعدها عندما كانت الظروف مواتية لذلك وعندما كان هناك دعم من الظروف المحيطة لتخرج هذه المراحل بهذا الترتيب وهذا التطور.



مولد الدراويش –١٩٤٨– فحم على ورق – ١٠٠×٧٠سم

هذا تكوين متفرد حيث وضع الجزار العنصرين الآدميين (الرجل والمرأة) على جانبى اللوحة وجعل تمركز اللوحة وعنصرها الأساسى السيف المعلق على الحائط والرسم الجدارى أسفله والسيف يحمل نقوشًا كثيرة مرتبطة بالفن الشعبى حيث يد السيف على شكل رأس ثعبان والمقبض عليه رسم سمكة، أما النصل فعليه رسم ثعبان برأس آدمية وأيد. وذيله زجزاج ممتد إلى سن السيف، وهذا السيف معلق إلى الحائط، وذلك ينقلنا إلى الحائط المرسوم عليه رسوم قصة أو سيرة شعبية غير واضحة المعالم ثم نجد أنفسنا نستقر بأعيننا على هذا الثعبان المرسوم أسفل السيف على الحائط حيث يحمل على ظهره امرأة جالسة فيما يشبه الهودج محاطة بغصنين ينتهيان بهلال قمته إلى أعلى، أما إذا انتقلنا إلى الفتاة فنجد أنها لا يظهر منها سوى الجانب الأيسر من وجهها.

وهى ترتدى برقعا فوق وجهها تظهر من تحته ملامحها. أما الرجل فنجد أنه يرتدى غطاء رأس ويسدل باقى شعره الطويل على جانبى كتفيه ويغطيهما ويظهر من زيه أنه أحد الحواة أو له حيل يمارسها فى المولد أو أحد السحرة أو أحد دراويش المولد.



بلا عنوان – ١٩٤٨- حبر شينى على ورق – ٥٥×٥٣ سم متحف الفن الحديث بالقاهرة.

فى البداية تعجب لوجود هذه العناصر مجتمعة مع بعضها وتتساءل ما العلاقة بينها؟ وتبدأ العين بالدوران فى اللوحة لاكتشاف إجابة هذا السؤال: من هو هذا الرجل الجالس إلى يمين المشاهد لا يعبأ بشيء واضعًا فى قمة الأرجيلة بعد ذلك هذا الحمار الواقف فى منتصف اللوحة يشغل حيزًا كبيرًا وبيننا وبينه هذه المرأة التى تعطينا ظهرها وتحاول أن تخفى وجهها بشعرها ولا ترتدى سوى زوجين من الخلاخيل على هيئة ثعبان، كما أن هذا مشهد داخلى لأننا نرى أبعاد المكان فى العمق، حيث نرى الحوائط الثلاث الباقية والأرض والسقف، مما يجعل هذا المشهد مشهد مسرحى ولمزيد من الاتزان يوجد جزء من كرسى خشبى أغلق به الجزار زاوية العمل السفلى إلى اليسار لمنع خروج العين. يوجد كذلك باب خلف هذا الرجل، كما يوجد شخص آخر خلف الحمار فى العمق لا يظهر سوى رجليه هذا المشهد يجعلنا فى حيرة ورغبة فى معرفة ماذا يحدث؟



القضاء والقدر (ب. ت) ١٩٤٩- حبر شينى على ورق مجموعة الأميرة فايزة.

تم اختيار هذه اللوحة لتكون هى غلاف كتاب إيميه آزار الذى كتبه عن جماعة الفن المعاصر وذلك لتميزها وكذلك تعبيرها عن مضمون الجماعة الفكرى حيث صور فيها الجزار فتاة فوق رأسها قوقعة يخرج منها فأر يزحف على رأس هذه الفتاة. إنه بلا شك الاستعمار، أما هذه الأيدى التى تربت على كتف الفتاة وتحمل من الوشم ما يملأ الذراع. إنه الموروث الشعبى الذى يحافظ على هوية هذه الفتاة وهو جماعة الفن المعاصر التى تحاول إظهار هذا الجمال فى الموروث وتساند مصر فى تقدمها لتقاوم هذا الاستعمار وتتحرر منه. لقد أبدع الجزار فى المعالجة التشكيلية لهذا العمل وهذا الصبر فى الأداء وكذلك البراعة.



العروسة – ١٩٤٩– حبر شينى على ورق – ٤٥× ٥٧سم.

ثلاثية مختلفة تمام الاختلاف تم جمعها فى هذا العمل الفنى بإتقان وحبكة العروسة الحلاوة (التى تباع فى المولـد) وامرأة عارية تقف خلف حاجز وامرأة تعطينا ظهرها. ما قصة هؤلاء الثلاثة وكيف جمعهن الجزار فى عمل فنى واحد؟ إن البطل فى هذا العمل هو العروسة الحلاوة رغم عدم قدرتها على الحديث (رمز لذلك الجزار بعدم وجود فم لها)، فهى حلوة تتمنى أن تتحول إلى حقيقة وإن لم يتحقق ذلك سوف تكتفى بأكلها وأنت غارق فـى الأمـانى، فهى حلوة المنظر.. حلوة الطعم. ننتقل بعد ذلك إلى تلك المرأة التى تتستر خلف بارفان أو حاجز خشبى مرسـوم عليه رموز من الفن الشعبى لأسد يحمل سيف يقف عليه الفارس يحمل وردة وبجواره رموز أخرى مزج الجـزار فيها بين طريقة الرسوم الشعبية وطريقة الكتابة الفرعونية وللحاجز الخشبى قدم بشرية منحوتة من الخـشب، أمـا تلك المراة فلا نرى مما ترتديه سوى خلخال يقيد قدمها اليسرى تظهر شعثاء الشعر تهرش فى رأسها تأكلها غيرة من هذه الحلوة التى ينظر إليها الجميع ولكنها هى تقف وراء هذا الحاجز وفى أسره.

أما تلك الثالثة فهى ترتدى شالاً فوق رأسها وترتدى زيًا طويلاً نسبيًا وتعطينا ظهرها كأنما لا تعبأ بأحد، تتجه إلى ركن فى اللوحة أو المكان به كراسٍ خشبية، وحسب السيادة فى العمل الفنى فإن العين تدور بين الثلاثة متمركـزة على العروسة الحلاوة ثم بعد ذلك المرأة والحاجز الخشبى وأخيرًا الثالثة ثم تعود إلى حلاوة زمان...اتفرج يا سلام



ست البنات – بيعت لمحمود سعيد عام ١٩٥١ – من معرض متحف الفن الحديث أو الأسرة – ١٩٤٩ – حبر شينى على ورق – ٥٠×٣٨سم – متحف الفنون بالإسكندرية.

ست البنات اشتكت من داء بأمعائها.. بين السرير الحرير واللحد علقها.. فضل أبوها يصلى لعرش خلاقها.. والأم تطلق بخور والداء بها يسابق.. سر الصلاة والبخور لله ويسبقها.

الأبيات السابقة هي عنوان اللوحة حيث كتبها الجزار في كتالوج معرضه – متحف الفن الحديث عام ١٩٥١ بدلاً من أن يختار عنوانا لها.

هذه الأبيات التى نظمها الجزار تصف لنا ما نشاهده فى هذا العمل الفنى الذى لا يحتاج إلى شرح من خلال وسيلة إيضاح أخرى أدبية ولكن الجزار مزج بين الاثنين وأراد أن يعبر عن هذا الموقف بالوسيلتين (والتى لا نعرف أيهما سبقت الأخرى)، فهذا العمل الفنى ينقل لنا دراما الموقف الذى تصوره هذه الأبيات، هذا الجو من الحزن والأسى الواضح فى العمل الفنى وهذه الفتاة المستلقية على سرير مرضها تبدأ العين فى الدخول إليها بسرعة عن طريق هذا الشخص الواقف بجوار السرير ويديه التى ننتقل منها إلى ما يسمى (شباك السرير) الذى يثبت عليه (الناموسية) هذا الشباك الخشبى له أيد تتجه معها ولكننا ننزل بأعيننا إلى هذه الفتاة النائمة على السرير والتى هى محور العمل الفنى والتى من أجلها تجمع أهلها حولها وهذا الشخص الذى يتمسك بسريرها وينظر إلى أعلى كأنما يرجو رجاء بأن تظل باقية، والشخصان إلى جوار سريرها وهذا الحزن والثقل، والإبريق إلى جوارهما تظهر خلفه قدماها (الفتاة) الهزيلتين، وعلى الأرض هذه السلحفاة المبالغ فى حجمها وثقلها وبطئها واقترابها من شعر الفتاة المنسدل على الأرض، وهذه النقوش على الملاءة أسفل الفتاة وتلك العروسة المدلاة فوقها من (شباك السرير) تلك العروسة الورقية هل تمنع العين عنها؟ هل تشفى تلك الفتاة التى ترتدى برقعًا حتى وهى مستلقية فى فراشها؟ ويبقى هناك تساؤل حول ست البنات.



من لوحات مشروع التخرج- من السوق - زيت على قماش -١٩٥٠.

مصدر هذه الصورة أوراق الجزار الخاصة وصور أعماله، وغير مكتوب عليها البيانات أو المقاسات وهى تمثل إحدى لوحات أربع كانت هى مشروع تخرج الجزار، وغير معروف مكانها الحالى.

ويظهر باللوحة إحدى مناطق تجمع الناس، أمام سوق أو ضريح حيث صور الجزار مشهدًا من مشاهد الحياة اليومية ومدخل العمل أعلى اليمين حيث السقا (الذى أفرد له لوحة لدراسته) والذى تنتقل منه سريعًا إلى تلك التى ترتدى ملابس بيضاء وتجلس على الأرض واضعة وليدها فى (حجرها) وأمامها إبريق السبوع به شمعة. لقد جعل السيادة لهذه المرأة فى وضعها فى بؤرة العمل الفنى وهذه الثياب الفاتحة اللون جذبت النظر إليها أيضًا بجوارها، وفى زاوية اللوحة السفلى إلى اليسار امرأة تجلس رافعة يديها بالدعاء أغلق بها التكوين فى هذه الزاوية ومنع خروج العين فتعود إلى امرأة فى المستوى الثانى للرؤية تواجه ما يشبه الضريح وهى راكعة على قدميها، أما إلى يمين المشاهد فنجد حوارًا آخر بين رجل جالس يمسك عصا وامرأة تضع شيئًا فى كف هذا الشخص، أما فى الخلفية فنجد أشخاصًا كثيرين والمنظر كأنه ساحة مسجد أو حتى بجوار مسجد ربما هى حالة من حالات النذور والوفاء بها، هى الحالة التى تجمع هؤلاء الناس.



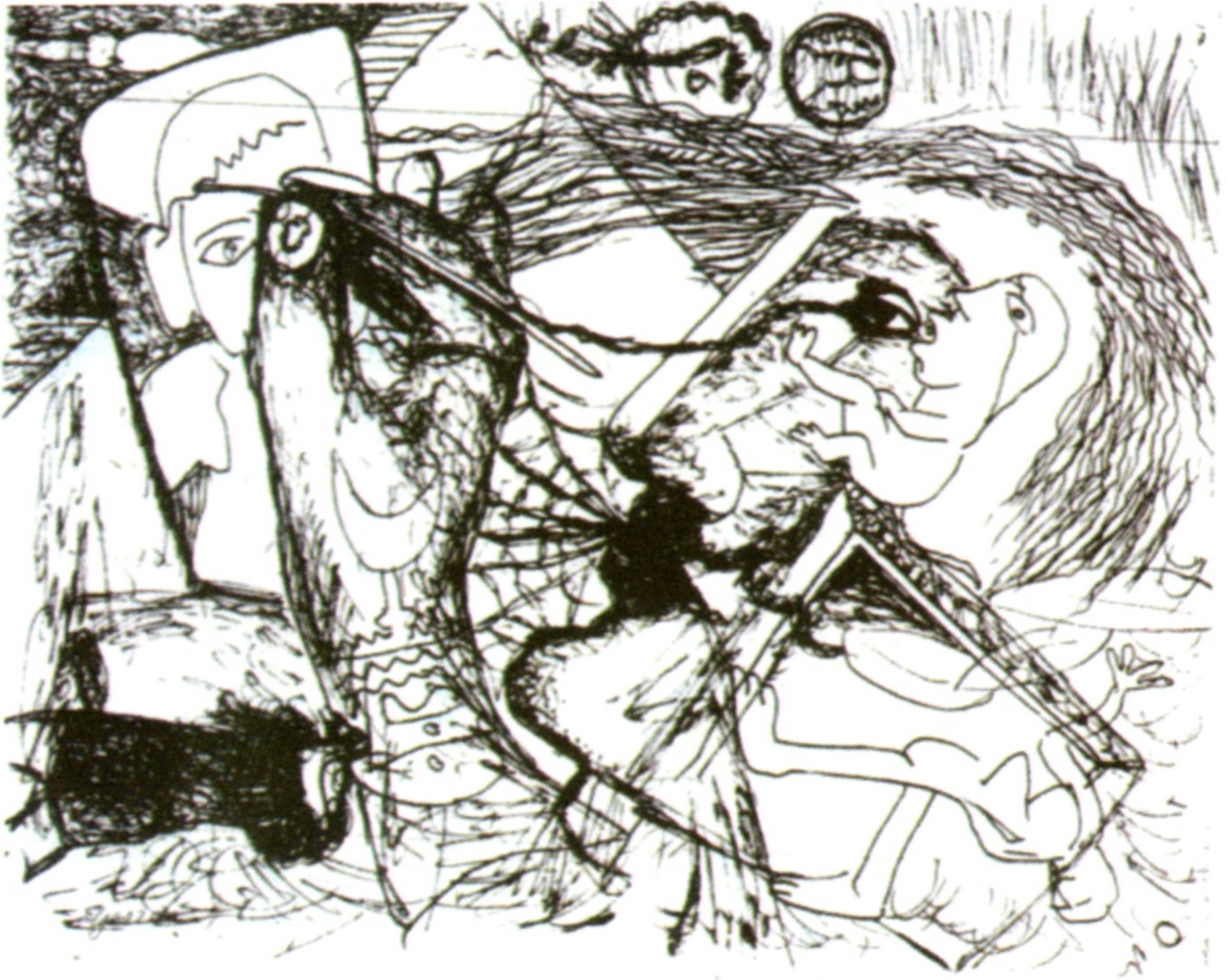
بلا عنوان – ١٩٥٠- حبر شينى على ورق- ١٨,٤ × ١٦,٥ سم

عندما ينسج الفنان عالما لنفسه كيف تكون الحياة داخل هذا العالم؟ لقد اختار الجزار عالم القواقع ليسكنه ولينقلـه إلينا ورغم صغر هذا العمل الفنى فإنه يأخذنا إلى داخله لنتفقده ونكتشفه رغم غرابة الإنسان داخله إلا أنه عالم غير منفر، بل على العكس يجذبك لتحاول الدخول إليه والراحة من عناء الواقع كما قال الجزار بنفسه عن هذا العـالم، ونرى فى هذه اللوحة امرأة تجلس على شط وقدماها فى الماء وحولها قواقع كثيرة. وفى المستوى الثانى للرؤيـة رجل جالس يتأمل المكان حوله وخلفه جهة يمين المشاهد نرى كائنًا خرافيًّا له قرنان. أما بالنسبة للخطـوط فـإن الجزار قد أحدث تنوعًا فيها حيث الخطوط المتموجة التى فى المياة ومصدرها الموجـه قـدما المـرأة وخطـوط الأرض أفقية وخطوط الجدار خلف الرجل رأسية وأحدث تنوع فى باقى الخطوط ما بين الحلزونى فـى القواقـع والعفوى فى فروع مرسومة على الجدار، بالإضافة إلى الخط الخارجى للرجل والمرأة.



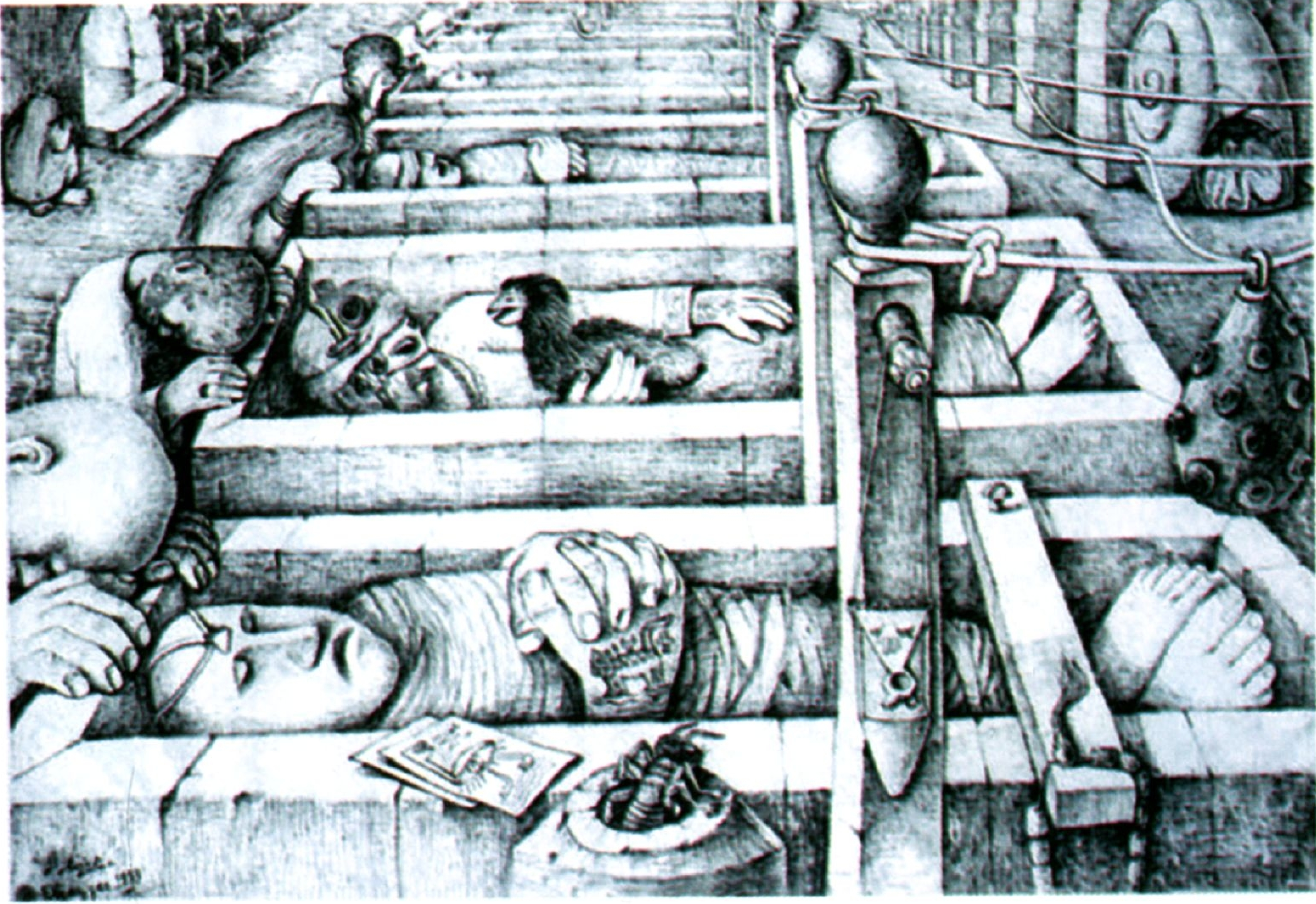
الرجل والبوق – أدهم – ١٩٥١- زيت – مجموعة (محمود سعيد)

جانب آخر من حياة السيرك تلك الحياة التى يختفى فيها الأشخاص وراء قناع آخر لا يظهر مـا بـداخلهم سـواء هروبا من حالتهم هذه أو هروبا من أحوال المجتمع وظواهره حيث يستغرقون فى هذه الحالة حتـى يـستطيعون مواصلة الحياة. وفى هذه اللوحة رسم الجزار رجلاً جالسًا وأمامه على المنضدة بطة لعبة لها أقدام عجـل حتـى يلعب بها الأطفال وخلفه يوجد بوق معلق على الحائط. لقد كتب الجزار فى كتالوج معرضه فـى متحـف الفـن الحديث عام ١٩٥١ عنوان لوحته المسماة أدهم اتبعها بإضافة سطرين من موال أدهم الشرقاوى " منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه.. شبه المؤيد يا عين إذا حفظ العلوم وتلوه". ولم تكن هذه اللوحة فقط التى رسـم فيهـا أدهـم الشرقاوى وإنما لوحة "مأساة" إلا أن هذه اللوحة الثانية لم يعرضها الجزار فى أى معرض وهى حاليـا مقتنيـات ياسر هاشم إلا أن هذا العمل الذى نراه ليس بنفس المباشرة والوضوح اللذين فى لوحة المأساة.



بلا عنوان – ١٩٥١– حبر على ورق – ١٨,٥ × ٢٢,٥ سم – مجموعة الفارسى.

هذا العمل الفنى يعد أحد أهم أعمال الجزار، وذلك لأنه يوضح الجانب الفكرى والجانب الوجداني معًا. هذه هي الصورة التى رسم بها الجزار نفسه حين يستغرق فى الرسم هذه السلسلة التى تربط بين عينه وريشة الرسم والسنبلة التى تصل بين جبهته والورق مع شعره الممتد إلى أطراف الورقة التى يرسم عليها وزمن الصمت المخيم حيث نسج العنكبوت بيتًا على شفتيه وذلك الوشم على يده اليمنى، أما ذلك الإطار بجوار وجنته مرسومة عليه إحدى بنات أفكاره، أما ذلك الذى يجلس على قمة برواز أو إطار اللوحة فهو قصة كاملة إنه أحد الرموز أو هيئات الجن من وجهة نظر الفنان فهل هو وحيه؟ وبماذا يهمس فى أذن الجزار؟ إنها إحدى حالات إبداع الفنان صورها وهو مستغرق فيها بكامل وجدانه وعكست فكره وشخصيته.



عالم الموتى – أو اللانهاية –١٩٥٣– حبر شينى على ورق –٤٠×٥٥سم – مقتنيات متحف الفن الحديث.

فجأة تجد نفسك داخل هذا المكان دون أن تعرف من أين دخلت، هذا القرب الشديد من أول عنصر فـى التكـوين يجعلك أمام صف لا نهائى من التوابيت والجثث التى بداخلها والباكين عليها واختلاف هـؤلاء الموجـودين فـى التوابيت باختلاف الرموز المصاحبة لهم، وربما دلت على اختلاف حياتهم، فى التابوت الأول رجل يرتدى حجابًا على رأسه (يشبه ما يرتديه الرجل المتلفح بقطة فى لوحة تحضير الأرواح) وعلى يده وشم قطـة وعلـى جانـب التابوت القريب لنا ورقتان مرسوم عليهما طلاسم ومدقوق خشبة فوق مساحة الساق معلق عليها سبحة وتهم نحلـة بالخروج من إناء فى اتجاه هذا الشخص، ومعلق على قائم التابوت شيء يشبه الحجاب أو التعويذة كما يتصل بحبل بخلية نحل والتابوت الثانى يشترك فيه رجل وغراب ولكنه لا يرتدى لفائف مثل الأول وإنما جلباب ويرسم علـى يده اليسرى وشم ويرفع رأسه وكأنما لم يمت بعد وعينه سوداء بالكامل ويرتدى أشياء على رأسه تشبه الخوذة، أما التابوت الثالث فالميت فيه لا شيء يميزه عن باقى الآخرين بعده ولكن التى تبكى هى المختلفة بجميع الباكين رجال إلا هذه، أما من ناحية كتابة اللغة العربية فهناك قوقعة موجود بداخلها اثنان متقوقعان على أنفسهما وناحية كتابـة اللغة الإنجليزية مدخل المكان يدخل منه نور بسيط إلى جواره تجلس على الأرض امـرأة تبكـى ومـن الناحيـة الأخرى يوجد كرسيان فارغان ربما يكون أيضًا المخرج من المكان بعد أن يأتى هؤلاء يبكون أقاربهم.



تحضير الأرواح- ١٩٥٣- حبر شينى على ورق- ٥٥×٤٠ سم - مجموعة أحمد الديب.

نرى فى هذا العمل الفنى مشهدًا من مشاهد تحضير الأرواح، كما رسمها الجزار وأول ما يلفت انتباهنا هو منظور العمل، فقد رسم الجزار هؤلاء الأشخاص وكأنما كان فى مستوى أعلى منهم مما يوحى بأن هذا المكان منخفض تحت سطح الأرض ويتم النزول إليه بسلم كأن يكون بدرومًا أو ما شابه والشخصية الأساسية فى اللوحة هى أول شخصية تصادفها عينك وأقربهم إليك وأنت تنزل السلم، فهذا الشخص الغامض الذى يعطيك ظهره هو الشخصية الأساسية والذى تتمثل فيه الأرواح وتنقل من خلاله ما تود أن تخبرنا به وهذا الثقل فى الكرسى كأنه هو والكرسى شيء واحد، ربما لطول زمن انتظار الروح، والجو المخيم كذلك على المكان والأشخاص والخمول البادى عليهم والتراخى والثقل، وكذلك جلوسهم جميعًا على الأرض ما عدا الشخصين الجالسين إلى المائدة، حيث نرى الشخص الثانى الجالس يضع يديه على ذلك الكائن المرسوم على المائدة كأنما يمنعه أو يحد من غضبه. أما الشخص الواقف إلى يسار المشاهد للعمل الفنى فإنه الشخص الوحيد المتحرك فى هذا العمل حيث يرفع قدمه اليسرى يهم بالتقدم وهو واضع يديه أمام عينيه ويرتدى ثوبًا مرسومًا عليه عقرب ويرتدى الحجاب فى رقبته بالمقلوب ويعطينا ظهره مثلما يفعل الشخص الأول، أما ذلك القبو المتكرر فى العمل يعطى إحساسًا بالعمق ويمنع خروج العين ويساعد فى دوران العين على هؤلاء المنتظرين، وكل خط فى العمل الفنى له دلالات راسخة فى وجدان الجماعة الشعبية بدءًا من الوشم والخلخال والإبريق والإناء والحجاب. إنها جلسة تحضير جعلنا الجزار نحضرها ونحن نتلفت فى أرجاء المكان لنعرف خباياه وأسراره.



الرجل المعلق – ١٩٥٣– زيت على سيلوتكس – مجموعة مدام بطرس غالى

المرأة الجالسة تبدو فى حركة عصبية ظاهرة على ملامحها ومن تعاقد أيديها ودوران عينها حول بعضهما، وهى نظرة فيها شىء من الألم والصبر والسخرية بينما وقف خلفها رجل كالتمثال يحمل طفلاً على كتفيه قد ربط ساقيه بالقيود، وهذه الحركة طبيعية ولكننا نلمس فيها قصة طويلة لا تنتهى إلا عندما ينتقل بصرنا إلى ذلك الشخص العارى المعلق فوق أعمدة تشبه المراجيح الشعبية، وقد شوّه جسده وتبدو على وجهه علامات الركون والراحة كأنه تعود هذا الوضع كالخطاطيف التى تنزوى فى الأركان المظلمة ويتدلى جسدها إلى أسفل وكل شىء هادئ حتى هذا الحمار وقف فى إبهام شامل وقد ركبه شخص معصوب العينين فهو لا يدرى أى وجهة يقود الحمار الذى أعمى عينيه – والحمار بدوره لا يرى أى وجهة يسير. إنه مكان غريب اجتمعت فيه صحبة غريبة تحكى لنا قصة جديرة بالتأمل والملاحظة).

كما هذا تعليق الجزار وتحليله لهذا العمل، ولم أضف إليه أى تعليق لأنه لا يحتاج، فالفنان يحلل نفسه بنفسه وقد وجدت هذا التحليل ضمن كراسات كتب فيها خواطره وأشعاره.



رجل وامرأة على ركوبة (أو عاشقان على جمل) – ١٩٥٣) حبر شينى على ورق ٥٠× ٣٨ سم – متحف كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

هذا مشهد رومانسى فى معناه حاد خشن فى معالجته الفنية تدخل سريعًا إلى هذه اللوحة بسرعة السهم حيث مدخل اللوحة هذا السهم الذى يرشق فى خد الرجل الأيسر (المدخل ناحية كتابة اللغة العربية)، وكما يرشق ويستقر هذا السهم فإن العين تستقر معه على وجه الرجل تدور مع ملامحه وتنطلق إلى وجه المرأة وملامحها ثم إلى وجهه الجمل، وحتى تظل العين داخل اللوحة فإن اتجاه رأس الجمل تحولت إلى الداخل لتقاوم اتجاه السهم القوى وتمنع خروج العين من اللوحة.

ينقلنا هذا المشهد إلى البيداء (الصحراء)، وهذه النزهة على الجمل والهودج الصغير أو ربما خيمة إلى يمين المشاهد والخطوط المتصلة بين السهم وبين هذا الهودج أو الخيمة، والنخيل المنتشر فى العمق.

وهذان الشكلان أسفل الجمل أحدهما له أذن والآخر يرتدى سبحة ولكل منهما عين واحدة وحاجب، هل هما رمزان لهذين العاشقين؟ تلك النحلة على غطاء رأس المرأة وتلك الخلايا المرسومة على رداء الرجل، كل هذه الثنائيات تحمل معانى العشق، ولكن الذى يؤرقنا كمشاهدين للعمل الفنى هذه الخشونة فى المعالجة، ذلك الخنجر المرشوق فى قدم الجمل الأمامية، ذلك السهم المخترق لوجنة الرجل، تلك المسامير المرشوقة على ساق المرأة وعلى الجمل وربما على كل شىء وكل عنصر مما يجعل المشاهد فى حالة قلق رغمًا عنه.



موا ليد عرايا (صندوق الدنيا)-١٩٥٣- حبر شينى على ورق

نفس النص المكتوب فى لوحة مواليد عرايا (سجادة شعبية) مكتوب على هذا العمل المسمى صندوق الدنيا، هذا الرجل الجالس فى منتصف العمل يحكى الملاحم الشعبية مثل أبو زيد الهلالى والزناتى خليفة وعنتر بن شداد، ويدير شريطا بداخل صندوق حتى نشاهد هذه الصور وتكوين العمل الفنى يتمركزان فى الوسط يحوطه من الجانبين الأيمن والأيسر قصيدة مواليد عرايا للجزار، ربما وضعها داخل هذا العمل كإنشاد لهذا الشخص الذى يدير صندوق الدنيا، هذه الكلمات موضوعها الحياة والموت والصراع بينهما فى صيغة أقرب إلى الحكم الشعبية والمواويل، أما العناصر المرسومة فكثير منها مبهم يدل على جو غامض مثل جو الموال المكتوب طلاسم•كثيرة وعناصر غير مكتملة مثل هذا الصندوق الذى يحمل أسرار الدنيا يديرها هذا الشخص الذى يرتدى فوق صدره شريطين كأصحاب المذاهب الدينية ويخبرنا بحكمة عن الموت والحياة وأساطير القدماء.



مؤتمر باندونج – ١٩٥٥ – زيت على سيلوتكس – مفقودة فى إيطاليا

هذه اللوحة ولوحة إعادة تعمير بورسعيد كانتا موجودتين فى إيطاليا طرف صلاح كامل فى أكاديمية الفنون الجميلة فى إيطاليا ولم يتم استعادتها وهى إلى الآن مفقودة فى إيطاليا، وقد صور الجزار فيها مؤتمر باندونج من وجهة نظره حيث اجتمع جميع الرؤساء وفى مقدمتهم جمال عبد الناصر وهم ملتفون حوله ويبدو كأنما يرتدى ملابس الحج وعلى يده تقف حمامة سلام وعلى المائدة التى يلتفون حولها يجلس قرد (رمز الحكمة عند قدماء المصريين) ولكن فمه مغلق بسلسلة مثبتة فى قدمه، ثم فى المائدة عن طريق مسمار ربما كانت الحكمة لا زالت مقيدة إلا أن المؤتمر خطوة فى طريق السلام.



الشيطانة – ١٩٥٤– فحم على ورق– ٤٥× ٣٣ مقتنيات قاعة إبداع للفنون.

تطل علينا بأعين تشبه أعين القطط حادة النظرة، العين بالطول والحدقة حجمها كبير، الأنف أفطس والشفاه غليظة شعثاء الشعر لها قرنان ترتدى قلادة وإسورتين وعلى يديها وشم وعارية تشبه البشر، ولكنها لا تنتمى إليهم. إنها الصورة التى تخيلها الجزار لأحد أفراد الجن الذين يحاولون التشكل بهيئة قريبة من هيئة البشر حتى يميل إليهم من يحاولون التقرب له جالسة متكئة على جانبها الأيسر مترقبة ومنتظرة ومراقبة أيضًا.

ربما تحاول أن تسبر غور أحد بتلك النظرة محاولة أن تجذبه إليها. إنها شيطانة أو أحد أفراد الجن تحاول استمالة إنسان لها فتظهر له بهذه الصورة. هل هذا مجرد تخيل نقله الجزار عن هؤلاء المجاذيب والسحرة ودراويش الموالد وحكاياتهم عن الجن أم عن الناس البسطاء فى حى السيدة وما يرونه عن هذا العالم من روايات غريبة؟



دعوة معرض جماعة الفن المعاصر – ١٩٥٦ – حبر شينى على ورق ٢٨×١٩,٥ سم.

كان عمل جماعة الفن المعاصر متكاملاً، وكان يتم توزيع المهام بانتظام على الأعضاء عند قيام أى معرض، وكما نرى هنا لقد صمم الجزار غلاف دعوة معرض جماعة الفن المعاصر المقام فى متحف الفن الحديث عام ١٩٥٦م، وتعكس هذه الدعوة وجهة نظر وفكر جماعة الفن المعاصر من استلهام الموروث الشعبى وإيضاح قيمة الفن المصرى النابع من البيئة وعندما تنظر إلى هذه الدعوة تقع فى أسرها حيث لا تكف العين عن الدوران فيها وكلما تجولت بين خطوطها كلما اكتشفت تفاصيل ومعانى أكثر. فهذا الشخص ذو الشارب واللحية الذى وضع كفه على كتف المرأة فى أقصى يسار المشاهد، هو رمز للدور الذى تقوم به جماعة الفن المعاصر فى إيجاد فن مصرى معاصر يكون "مالكًا لنفسه وقائدًا لوعى الناس" مثلما ذكر أعضاء الجماعة فى البيان الثانى.

وكما تخيل الجزار الفن المعاصر وصوره على هيئة رجل فإنه تخيل مصر على هيئة امرأه وهذا الرجل يساندها ويدفعها إلى الأمام، وكل منهما يحمل رموزًا ووشومًا من الفن الشعبى دلالة على التمسك بالهوية. وهذا الشخص الآخر الميت وموضوع فى تابوت تظهر منه رأسه وتجلس على تابوته بومة سوداء وهذا التابوت مغلق بقفل. لماذا؟ وهذا الرجل الواقف خلف التابوت وله فى رأسه قرن ويشترك مع رأسه رأس حمار. والوشم مكان الأذن وزيه المزركش والمنظر داخل لوحة من الحياة اليومية غرفة لأحد الأشخاص وبها أثاث كليم وكرسى وتفاصيل غير مدركة، كل هذه جوانب من حياة الأشخاص وقيودهم وغفلتهم عن الواقع وانسحابهم إلى عوالم غير محسوسة وراء الواقع هربًا منه.



ابن البلد – أو الخصب – أو مصر الحديثة – ١٩٥٧ – زيت على سيلوتكس ١٠٨ × ٥٣ سم

هذا الفلاح يحمل الخير ويجر إنتاج الماشية وخلفه صرح صناعى وعلى الأرض قفل كبير يرمز إلى امتلاك المستقبل.

هذا العمل به مسحة اشتراكية فى المعالجة التشكيلية مثلما نجد فى لوحات حامد عويس أحد أعضاء جماعة الفن الحديث وكذلك المدرسة المكسيكية، من حيث المعالجة والمضمون حيث المناداة بتمجيد العمل والعمال والدعوة لزيادة التصنيع والاعتماد على جميع المنابع الموجودة فى البلد للارتقاء والتقدم والتركيز على الفئات المطحونة.

وقد ركز الجزار على أن الرخاء متمثل فى خيرات البلد الزراعية حيث يحمل الفلاح فوق رأسه آنية بها زهرة رمز للخير والمحصول، ويمسك بيده جزءًا من إنتاج الماشية كذلك. أما التقدم الصناعى فنراه ممثلاً فى ذلك المصنع بالخلف حيث إن المستقبل يحمل تطورًا فى كلا الجانبين (من وجهة نظر الجزار) ولكن دور الفلاح أكبر من دور العامل حيث شغل الفلاح معظم العمل الفنى والمصنع فى خلفيته فلا توجد صناعة دون زراعة.



بورتريه – حبر شينى على ورق – ١٩٦٣ – ٢٥×٣٥ سم

مجموعة مدام ليلى عفت

هذا البورتريه يختلف عن الرسومات بالأقلام الزرقاء حيث إن هذا البورتريه قد تأثر الجزار عند رسمه بالتماثيل الرومانية حيث تم العثور على اسكتش دراسة لتمثال رومانى في أثناء بعثته بإيطاليا حور فيــه تلافيــف شعر الرأس والملامح إلى خطوط دائرية حادة ولينة وهو قريب الشبه من هذا البورتريه، إلا أن هذه الخطوط أكثر حدة وعنفاً وبها الكثير من العفوية عكس التمثال حيث كل خط محسوب وله نسب محددة.



رجل الفضاء – ١٩٧٤ – حبر شينى على ورق – ٣٥×٢٩ سم

مجموعة تيسير الجزار

يختلف هذا العمل عن لوحة "شخصان فى ملابس الفضاء"، فهنا أصبح هناك تفاصيل وتعقيد أكثر وجعل الجزار ملابس هذا الرجل عبارة عن آلات وأجهزة حولت الرجل الذى بداخلها إلى رجل آلى لا يظهر منه سوى أصابع يديه والباقى آلات وجسمه متصل بمجموعة خراطيم إلى جهاز أمامه يتولى التحكم فيه بكلتا يديه وخلفه ما يشبه هوائى استقبال الإرسال وإرساله كل ذلك متصل به، أى أن الإنسان أصبح فى هذا العصر يحوطه كل شيء آلى، ربما كانت رؤية الجزار للمستقبل حيث لا وجود للإنسان دون الآلات الحديثة والتقدم العلمى.

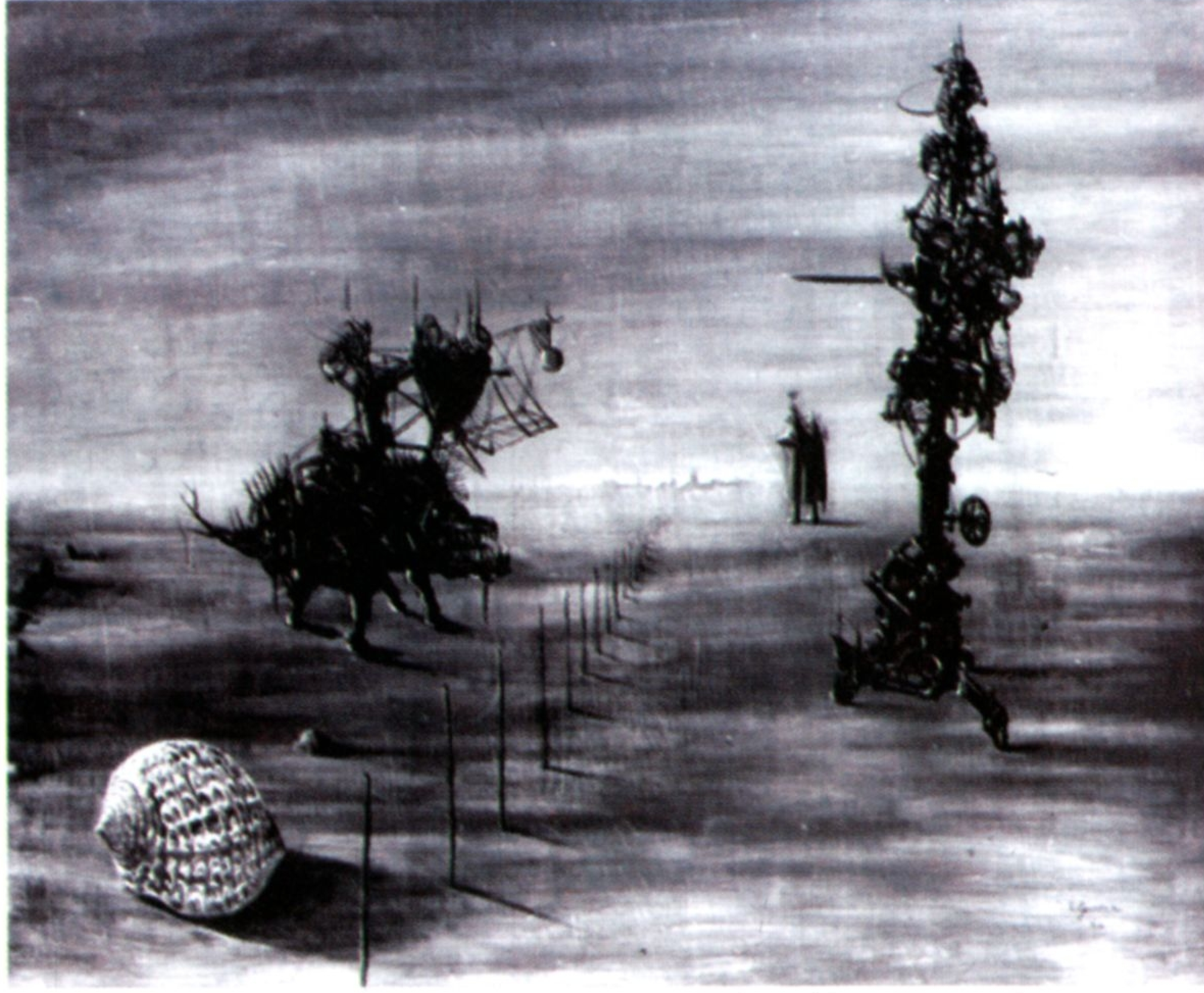


القيد والزمن أو انتظار النهاية – حبر شينى على ورق – ١٩٦٤ – ٣٧×٢٨ سم

مجموعة السيد كوريل صاحب قاعة المطبوعات الحديثة بماسبيرو

هذا الإحساس بالموت الذى يزحف على الجزار جعله يتفكر فى ماهية فلسفة الموت. وهذا العمل عبارة عن رجل جالس عليه علامات الكبر أصابته الشيخوخة وهو يجلس والوقت يمر ومعصمه مقيد مع معصم هذا الكائن البشع الذى له رأس خرتيت ويقف على ساعة فى انتظار أن يمضى الوقت ليلتهم هذا الشخص وكأنه سجانه فى انتظار لحظة الإعدام. ربما كان أيضًا هذا العمل يرمز إلى سجن الشيخوخة والجلوس وسط الذكريات وخلفه صورة تضم أربعة من الأشخاص فى ملابس بيضاء وأسفل هذه الصورة كتابة باللغة العربية ربما لآيات ولكن لا يمكن تمييزها، وإلى يمين هذا الشخص الجالس شيشة موضوعة على حجر وفوقها معلق على الحائط لوحة تجريدية.

أما هذا الشخص الجالس فإنه على رأسه خوذة لها أطراف حادة تشبه المسامير وعلى صدره يوجد رسم لطلسم ما أسفله أربعة طيور تسير من اليمين إلى اليسار (بالنسبة للمشاهد) ويحمل فى يده ثمرة فاكهة ربما رمانة. ويحمل معانى الأسى على وجهه ولا يفعل شىء سوى أنه ينتظر النهاية.



المحاربان – ١٩٦٤ – زيت على سيلوتكس – من مقتنيات سفارة البرازيل بالقاهرة

لقد تأثر فى هذه اللوحة بتماثيل الفنان صلاح عبد الكريم. إنه موقف الحرب حيث يقف كل عدو متربصًا لعدوه بينهما خط الحدود ولكن الحرب هذه المرة حرب آلات ولذلك كل محارب أصبح آلة وأجهزة لا تعرف الرحمة. أرضية هذا العمل حمراء تعطى إحساسًا بسخونة الموقف وهى أيضًا لون الدماء الناتجة عن الحرب. ترقب الآلتين بعضهما واضح، هناك آلة متفوقة فى الطول والأخرى أكثر ثباتًا على الأرض. عندما يحدث الصدام سوف تدمر إحداهما الأخرى وتبقى القوقعة إلى النهاية، فهى بداية الكون ونهايته. أو تكون القوقعة هى الوريث للأرض بعد أن يتم القضاء على جميع الكائنات. لقد توجه بعد رسمه للعمل الفنى هذا الى صلاح عبد الكريم قائلاً له: "لقد أدخلت فى التصوير ما أدخلته أنت فى النحت".



من مرحلة الإنسان الأول – (ب – ت) – حبر شينى على ورق

٢٣ × ٢٢ – مجموعة مدام ليلى عفت

هذا المشهد رغم غرابته فإنه من الممكن أن يكون انعكاسًا لرؤية الجزار عن مدينة القواقع ويكون المشهد داخل القوقعة حيث قال الجزار فى مذكراته: "مدينة القواقع بمساكنها الحلزونية وشوارعها الصدفية وسكانها الدود الإنسانى الأصفر يزحف داخل هذه المساكن وقد امتلأت بطونه وتفجرت شرايينه بالحيوية، إنها حيوية لا تعرف التقاليد ولا الحدود الزرقاء القاتمة" وليس أصدق من تعبير الجزار نفسه عن العالم الذى ابتدعه وعاش فيه. فكما نرى هذا التشابك الدودى بين البشر وعدم القدرة على تمييز باقى العناصر تمييزًا كاملاً فكل شىء متضافر فى وحدة، والخطوط متقاطعة والزحام شديد لا تستطيع بسببه أن تفك تشابك العناصر فى هذه المدينة التى ازدحمت وطغت العناصر على بعضها.



الإنسان والقواقع – ٢٤ × ٢٠ – حبر شينى على ورق – (ب – ت)

مجموعة مدام ليلى عفت

استكمالاً لموضوع القواقع ونشأة الإنسان فهذه إحدى محاولات تفسير هذه النظرية حيث رسم الجزار كائنًا بشريًا له رأس طائر وإلى جواره تتشكل امرأة وتخرج من الأرض التى هى فى الأصل قوقعة تطل علينا فى مقدمة اللوحة بالأجزاء المسننة فيها تصنع بيننا وبينهما حاجزًا يصعب المرور خلاله وتحولت الأرض بكاملها إلى صدفة كبيرة تخرج منها الحياة.



وجه داخل قوقعة – حبر شينى على ورق – ٢٦ × ٢٥ سم

مجموعة مدام ليلى عفت

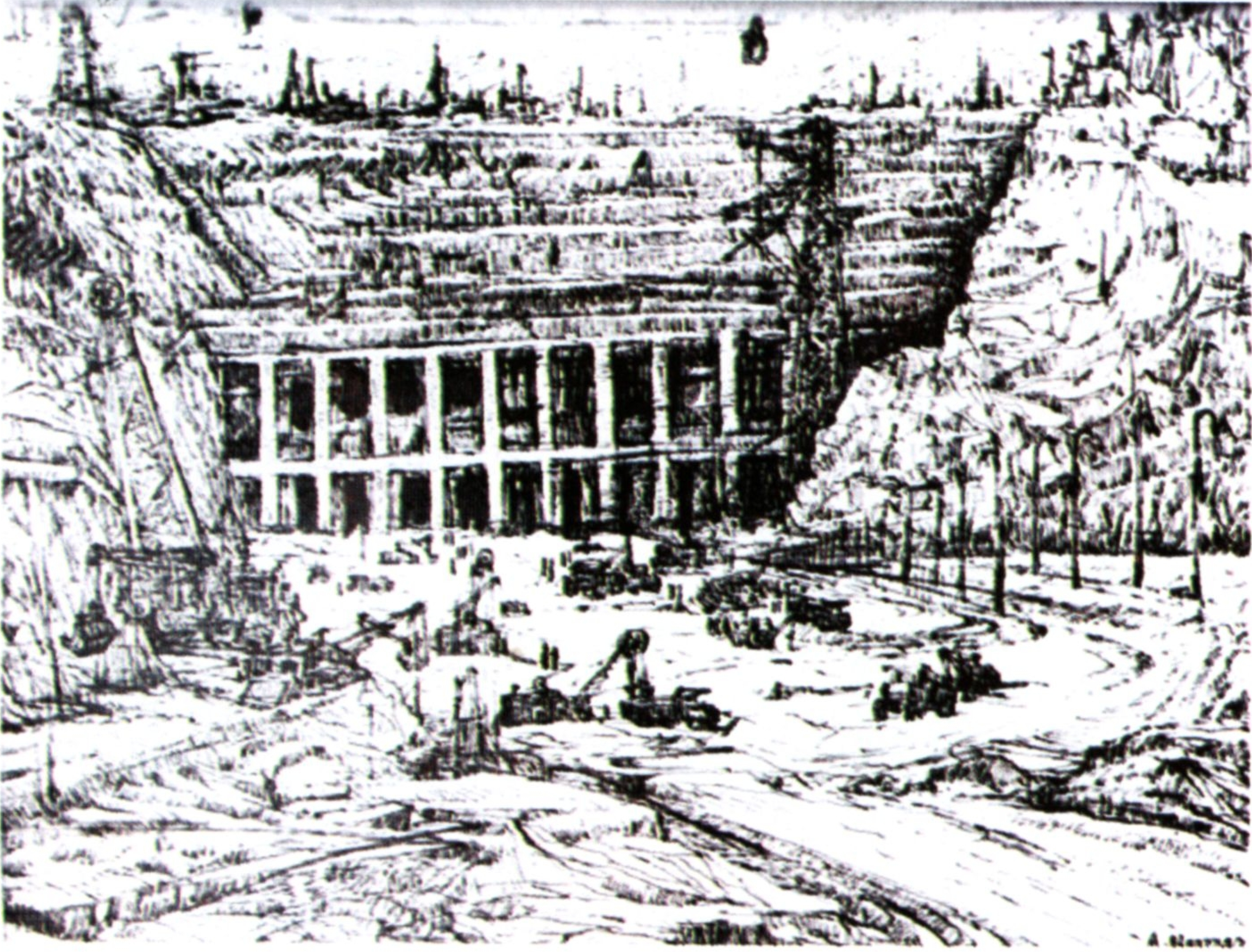
هل هذه القوقعة هى التى تخنق الإنسان وتسجنه؟ أم أن الإنسان هو الذى خرج منها وهى التـى وهبتـه الحيـاة؟ تساؤل يدور فى أذهاننا عندما نشاهد هذا الوجه تحوطه القوقعة من كل اتجاه، وهذا التعبير على الوجـه الـذى لا ندرى إن كان استسلامًا لهذا السجن أم استسلامًا للخروج إلى عالم غير القوقعة. لقد كان التكوين فى هذه اللوحـة تكوينًا حلزونيًا مثل القوقعة ومركزه وجه الإنسان وبدايته من منتصف الضلع الأيسر للوحة يتجه إلى أعلـى ثـم اليمين (يمين المشاهد) وعندما يتجه إلى أسفل تبدأ ملامح الوجه المائل إلى يسار المشاهد بزاوية ٤٥. تدور العـين مع الوجه وحين تحاول الخروج تقع هى الأخرى فى أسر الحلزون القوقعى فتظل تدور معه إلى الداخل كلما همت بالخروج.



بلا عنوان – حبر شينى على ورق – ٣٥,٥ × ٢٦,٥ سم

مجموعة مدام ليلى عفت

إحدى لوحات مجموعة الإنسان الأول التى تدور حول معيشة هذا الإنسان كيف كانت. وهنا ينقلنا الجزار إلى أحد الأماكن فى العراء حيث محاولة عمل مساكن فى هذا الجزء الصغير إلى أعلى يسار المشاهد حيث ربط جزءًا من القماش أو ربما الجلد على أجزاء من جذوع الأشجار فى الأرض. إنها لا تقوم بستر كافٍ للإنسان إلا أنها تصنع مساحة له ليتحرك خلفها مثل هذا الشخص المستلقى ولا يظهر منه سوى قدميه والواقف أمامه. أما هذه الرأس التى تطل علينا من أسفل ناحية اليسار فتبدو مهمشة تتخللها الشقوق وأعلاها غير موجود يسمح برؤية تلافيف المخ ولكن هذه الرأس مثبتة فى الأرض عن طريق مسامير وخيوط عنكبوت. إنها رؤية غريبة لهذا العالم البدائى.



أساسات محطة الكهرباء عند الأنفاق – حبر شينى على ورق – ٣٣ × ٢٥ سم

من مرحلة السد العالى – مقتنيات وزارة الثقافة

يوضح فيها موقع العمل في أثناء وضع أساسات محطة الكهرباء بالأنفاق قبل تحويل مجرى النيل.

هذه اللوحة من مجموعة اللوحات التى أنتجها الجزار فى بعثته لتسجيل مراحل بناء السد العالى مع مجموعة من الفنانين حيث رسم بعضهم ملامح النوبة قبل أن يتم تحويل مجرى النيل وإغراق هذه المناطق بالمياه (بحيرة ناصر) مثل بيكار الذى اهتم بتسجيل مناطق النوبة ولكن الجزار اهتم بتسجيل خطوات بناء السد العالى هذا الصرح العملاق الذى كان يحقق آمال المصريين.

واتجاه الجزار للثورة الصناعية وتسجيلها كان يحقق بذلك طموحه فى حياة أفضل. وكما نرى فى هذا العمل الصغير فإن الجزار تمتع بصبر وتأنٍ فى العمل وتسجيل كل هذه الخطوط الصغيرة وكذلك تفاصيل الآلات حيث يمكن أن نميز نوع الآلة رغم هذا الصغر والتركيز على محطة الكهرباء والعمل بالموقع والحركة المستمرة ودور الآلات فى إنجاز العمل. هذه المرحلة لا نستطيع أن نشاهدها إلا فى العمل الفنى حيث عمل الجزار على تسجيل هذه المرحلة التى كانت تحديًا للعالم بأسره فى أن المصريين وحدهم قادرون على بناء هذا السد العالى.



مجموعة وجوه – فحم على ورق – ٢٦ × ١٨ سم – مجموعة فيروز الجزار

أول ما يدور فى ذهن المشاهد هل هذه الوجوه تنتمى إلى عالمنا؟ ويرتاح المشاهد إلى الإجابة بأنها لا تنتمى إلى البشر العادية لأنهم يحملون ملامح غريبة ونسبًا غير طبيعية ووجوهًا تشبه البشر تحمل غرابة يلتفون حول وجه كبير يحتل ثلث اللوحة الأوسط رأسيًا وإلى يمينه وجهان وإلى يساره ثلاثة وجوه.

هل نطل على عالم آخر؟ وما قصة هؤلاء.. تساؤلات تدور فى ذهن المشاهد أيضًا يحاول من خلال تأمله للوجوه معرفة ماهيتها وقصتها والسيادة فى هذا العمل للوجه الأكبر والأكثر إضاءة وصاحب الجبهة العريضة فهو إما قائدهم أو إنهم يكيدون له. كل هذا يدخل فى سياق الفكرة الأدبية للعمل الفنى، أما من حيث إحكام التكوين فإنه كما سبق وذكرنا له السيادة فى الحجم والإضاءة أما باقى الوجوه فقد تم توظيفها بحيث تكمل العين دورانها معها لتعود إلى هذا الوجه المركزى وتستقر فى النهاية.



بلا عنوان – ألوان مائية بنى وحبر شينى – ٢١×٣٦ سم

مجموعة السيدة ليلى عفت

أول ما يلفت الانتباه فى هذا العمل غرابة الشىء الموضوع على كتف هذا الرجل، هل هو إبريق أم مجرد رمز لكائن سفلى أو قرين. لقد كان خيال الفنان خصبًا حاول تصور مثل تلك الكائنات بناء على ما يتم تداوله من أساطير عنها وعن وصفها من خلال رصد للوجدان الجمعى الشعبى. وحين نتأمل هذا الشىء نجد أنه رسم عليه وجهًا فى أسفله. هذا الوجه يخرج منه خمسة أصابع، كأنما هذا الكائن معنى بحماية الشخص من الحسد. نجد أن الشخص المرسوم رأسه ملفوف بعصابة بيضاء ويتدلى من أذنه اليسرى حلق ويرتدى عقدين وقلادة مرسومًا عليها ثعبان. والرجل المرسوم ينظر إلى الكائن الموجود على كتفه الأيسر. من زى هذا الرجل نلاحظ أنه إما أحد الدراويش أو أحد المجاذيب. ويسرى معتقد عند الفئة الشعبية المعتقدة فى الجن والقرين أنه عندما يصاحبه (يلازمه) أحد أفراد الجن فإنه يجلس على كتف هذا الشخص الذى يلازمه ويكون مستقرًّا عليه. وعندما صور الجزار هذا العمل فإنه رسم تكوينه على هيئة حرف U فى اللغة الإنجليزية حيث للعمل قطبان تدور العين بينهما فى شىء من الاتزان وبتوزيع وتساو فى الثقل والقيمة الفنية والدراسة دون سيادة لأحدهما على الآخر.



اسكتش – ١٥×١٥ سم مقاس تقريبى – صفحة من مذكرات الفنان

يوجد فى أعلاها شطب على سطور وفى الباقى هذا الرسم. وفى هذه العجالة السريعة التى خطها فوق إحدى صفحات مذكراته لمحة جديدة ربما عن مرحلة جديدة يكون فيها البشر مجرد كائنات حجرية أو أطلال باقية لآثار إنسان أهلكه التقدم لدرجة أنه تحول إلى حجر أو أباد نفسه ولم يتبقَ سوى أطلال حجرية إلا أن هذا العمل لم يكتب عليه تاريخ وغير معروف متى رسمه.



بورتريه – فحم على ورق – ٦×٨ سم (ب – ت)

تم العثور عليه وسط صفحات مذكرات عبد الهادى الجزار وقد كتب عليه اسم الشخص المرسوم وهو أحمد أحمد إبراهيم مرجان مدرس بمدرسة قنا الابتدائية للبنات، وقد رسمه الجزار وهو مرتدٍ جلبابًا مقلمًا وعمة وفى فمه سيجارة ويرتدى نظارة، وقد اختار الجزار له زاوية البروفايل ربما لأنها توضح شخصيته، وهذا الشكل الذى تناوله به الجزار قريب من الكاريكاتير حيث المبالغة فى الاستطالة للرقبة وغرابة شكل الجمجمة توضح ذلك.

القتل



رصاص على ورق – (ب – ت) – مجموعة مدام ليلى عفت



الرقص – رصاص على ورق – (ب – ت) – مجموعة مدام ليلى عفت



أمومة – رصاص على ورق – (ب – ت) – مجموعة مدام ليلى عفت



الشنق – رصاص على ورق – (ب – ت) – مجموعة مدام ليلى عفت

هذه المجموعة من الاسكتشات تم العثور عليها فى مكتبة الجزار ضمن أوراقه واسكتشاته ورسوم الأطفال، وفيها يحاول الجزار ابتكار تكوينات جديدة مصدرها يده اليسرى وكيف أن كل حركة قد تصنع تعبيرًا وتوحى بتكوين فكان يرسم فى الناحية اليسرى من اللوحة يده اليسرى وحركتها وفى الناحية اليمنى وباقى اللوحة ما تستطيع أن تعبر عنه يده من تعبير مثل الرقص والقتل والشنق والأمومة، وقد صور هذا فى براعة ليس لها نظير.



-الإنسان الأول حبر شينى على ورق -١٦×١٩,٥ سم- ١٩٤٨- مجموعة زوجة الفنان



الإنسان الأول حبر شينى على ورق -١٨×٢٢ سم -١٩٤٦- مجموعة زوجة الفنان



فى موقع بناء السد العالى ٢٣,٥ سم×٢٣,٥ سم حبر شينى على ورق -١٩٦٤



عائلة – حبر شينى على ورق- ٢٨×٢٣,٥ سم – ١٩٤٥- مجموعة زوجة الفنان



صورة للبحر الأحمر – ٢٣,٥ سم×٢٨,٥ سم



رسم تحضيرى من مرحلة الإنسان والميكانيكا ١٩٦١

حبر شينى على ورق ٣٨,٥ سم×٣٠ سم



رجل الفضاء حبرشينى على ورق -٧×١٠ سم- ١٩٦٣ - مجموعة زوجة الفنان



ذو الوجه الطويل ٦٥ سم×٤٥ سم حبر على ورق



ثلاثة أشخاص حبر شينى على ورق ٣٧×٢٧ سم



دراسة لشخص حبر شينى على ورق من مرحلة الفضاء

-١١,٣×١٥,٣ سم- ١٩٦٣- مجموعة زوجة الفنان



بورتريه لسيدة

- حبر على ورق-24x ٣٢ سم-١٩٥٠-

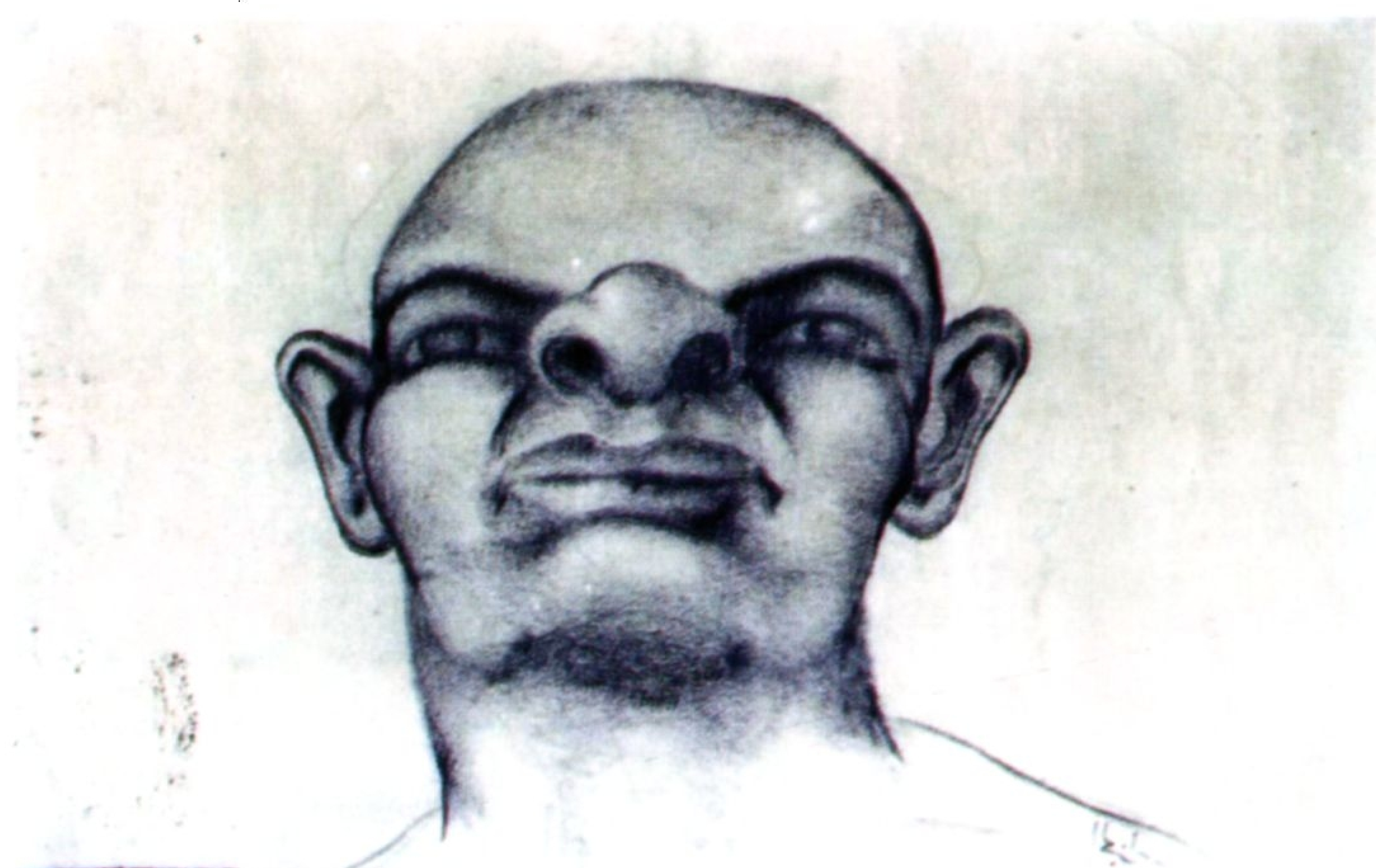
مجموعة زوجة الفنان



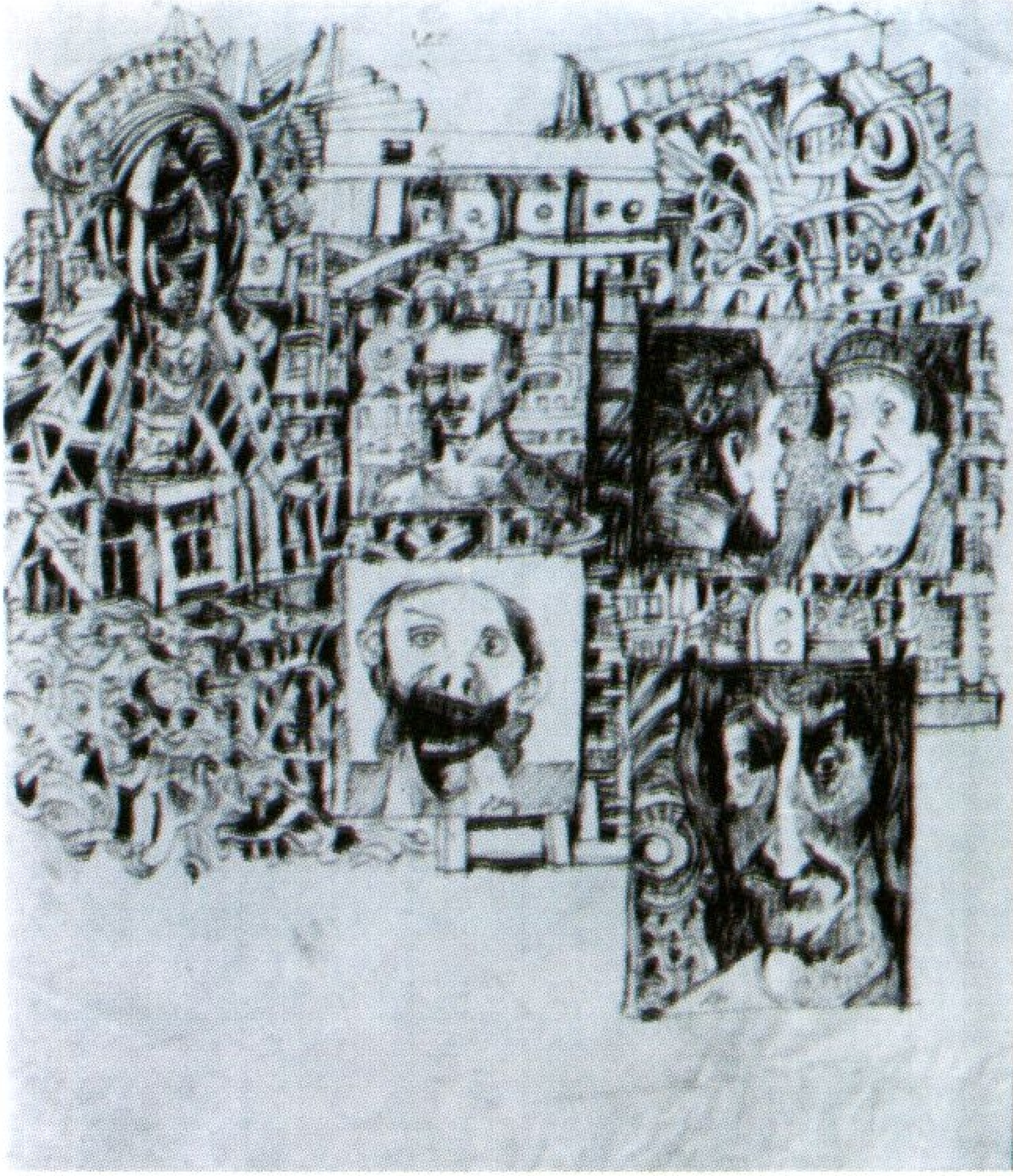
بورتريه (لداج هامرفيلد) ٢٨ سم×٣٨ سم حبر شيني على ورق



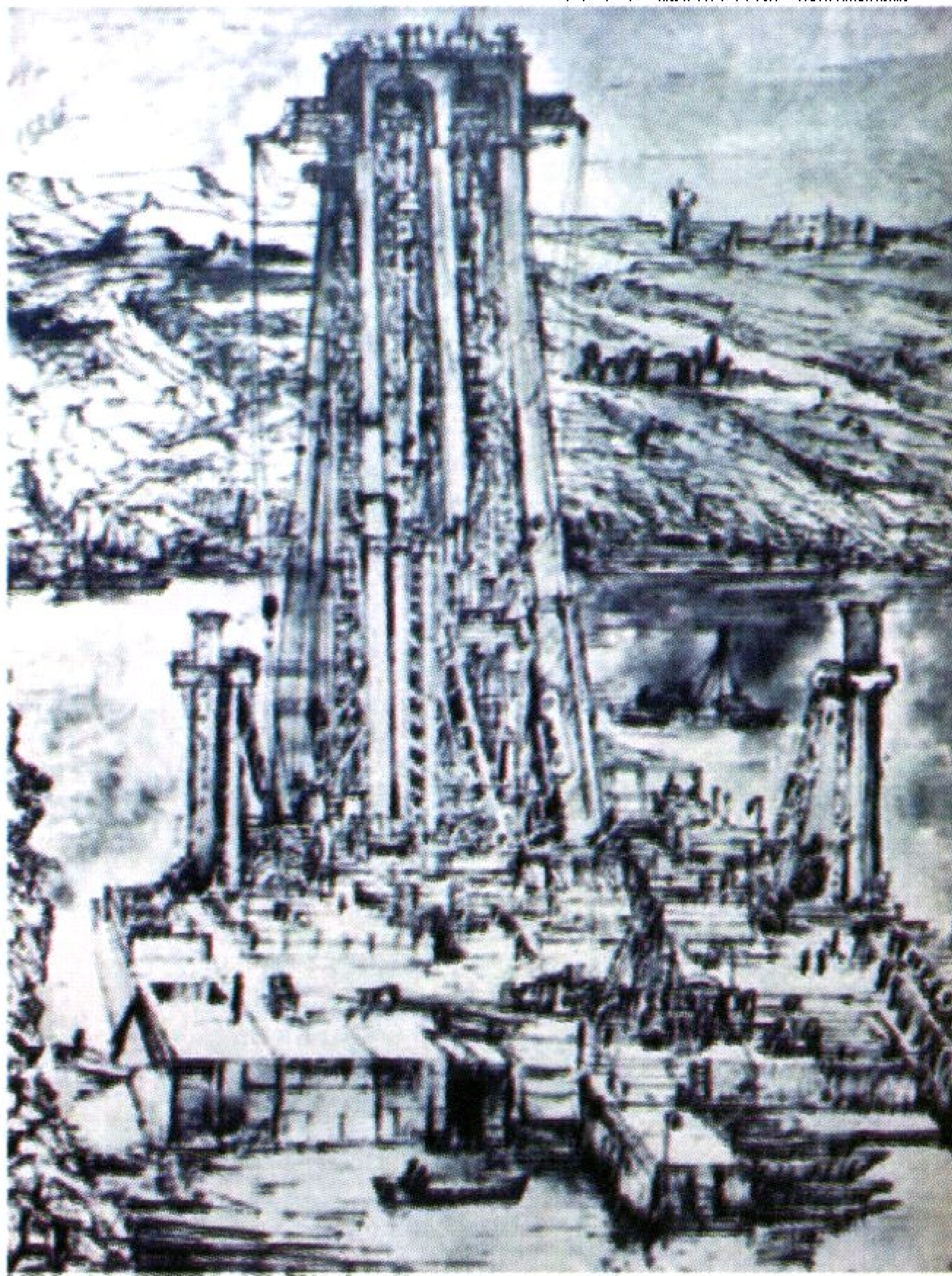
بورتريه ١٩٦٥ حبر شيني على ورق ٢٨ سم×٢٢ سم



بورتريه ١٩٤٢ قلم رصاص على
ورق ١٧ سم×٢٢ سم



بلا عنوان – من مرحلة الفضاء – حبر شينى على ورق



الهزاز (العملاق) حبر شينى على ورق ٢٦×٣٥ سم



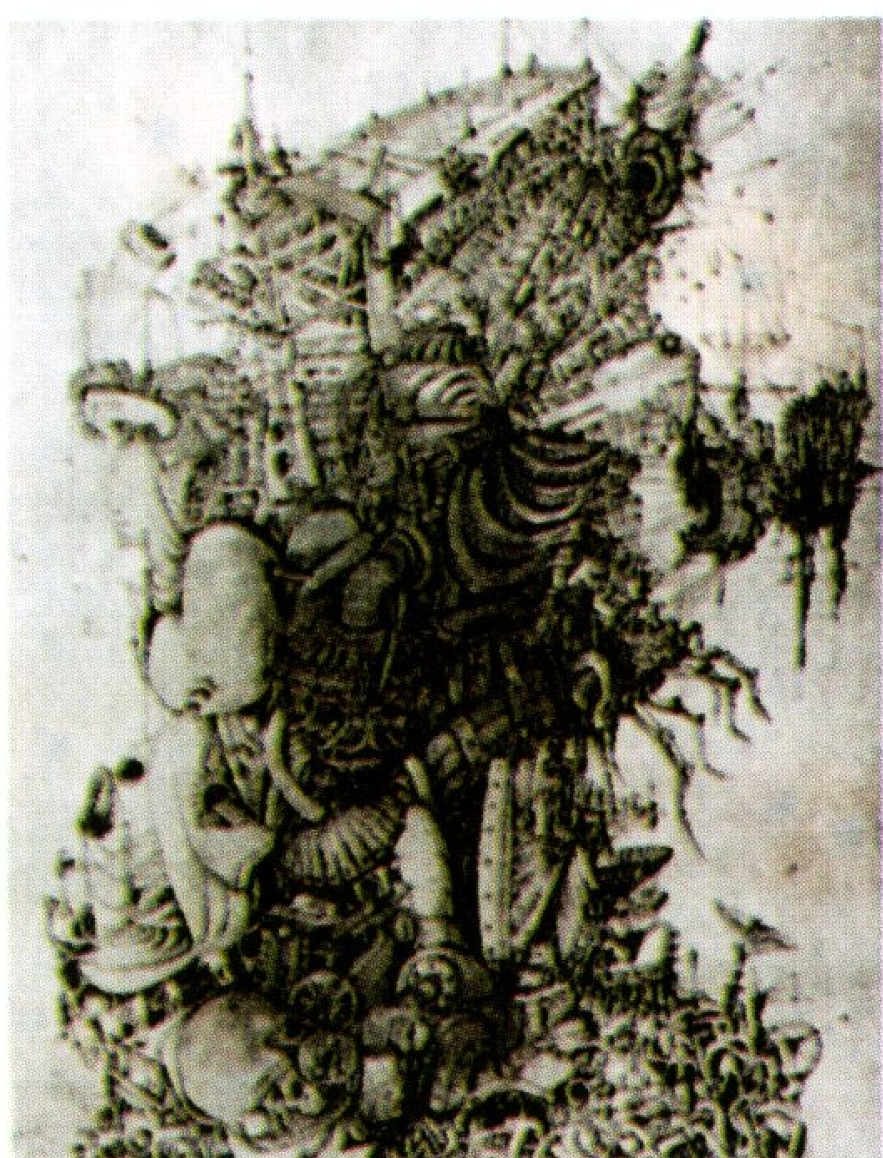
امرأة واقفة – حبر شينى على ورق
– ٢٢,٥×٣٢,٥ سم – ١٩٥٠ – مجموعة زوجة الفنان



المعمل ١٩٦٤ حبر شينى على ورق ٢٧ سم×٣٧ سم



المرحله الشعبيه العروسه حبر شينى على ورق- ٢٠,٣×٢٥ سم

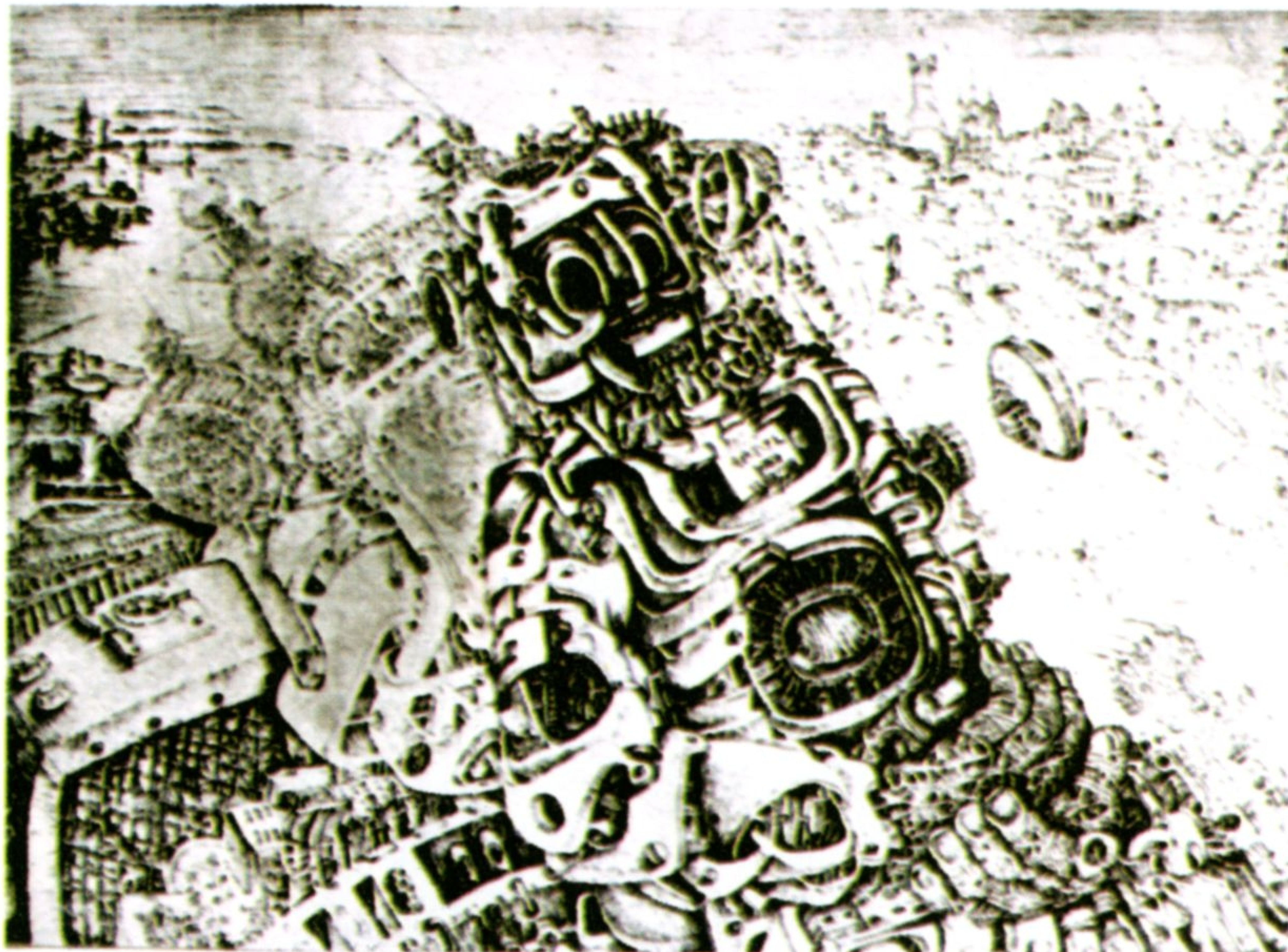


الطاقة الميكانيكية بالسد العالى حبر شينى على ورق وألوان مائية

- ٢٨×٣٤ سم- ١٩٦٤ - متحف الفن الحديث



الديك حبر شينى على ورق ١٥×٢٦ سم



الإنسان والميكانيكا – حبر شينى على ورق ٢٨×٢٧ سم



اسكتش للسوق – حبر على ورق

-١٢,٥×١٤ سم– من مرحلة الدراسة



- بورتريه حبر شيني على ورق
-١٢×١٧ سم- ١٩٦٣- مجموعة زوجة الفنان



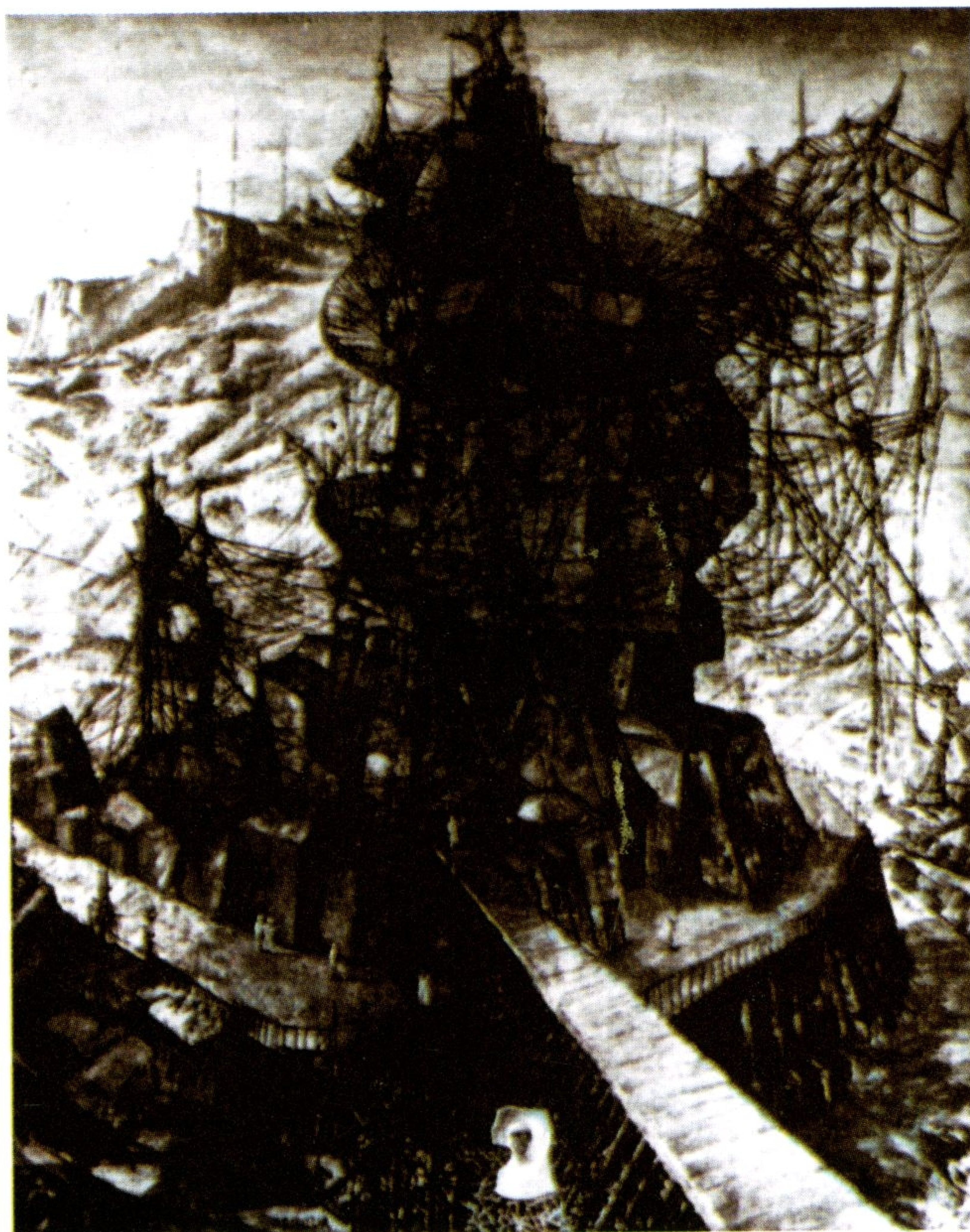
وجه- فحم على ورق-٢٤×١٦ سم- ١٩٤٨



وجه- حبر على ورق-١٩٥٠ - مجموعة دكتور أبو الغار



منظر- قلم فلوماستر أسود على ورق- ٤٠×٣٥ سم -١٩٦٣



من وحى فنارات البحر الأحمر زيت على سيلوتكس- ١٩٦٤ - متحف الفن الحديث



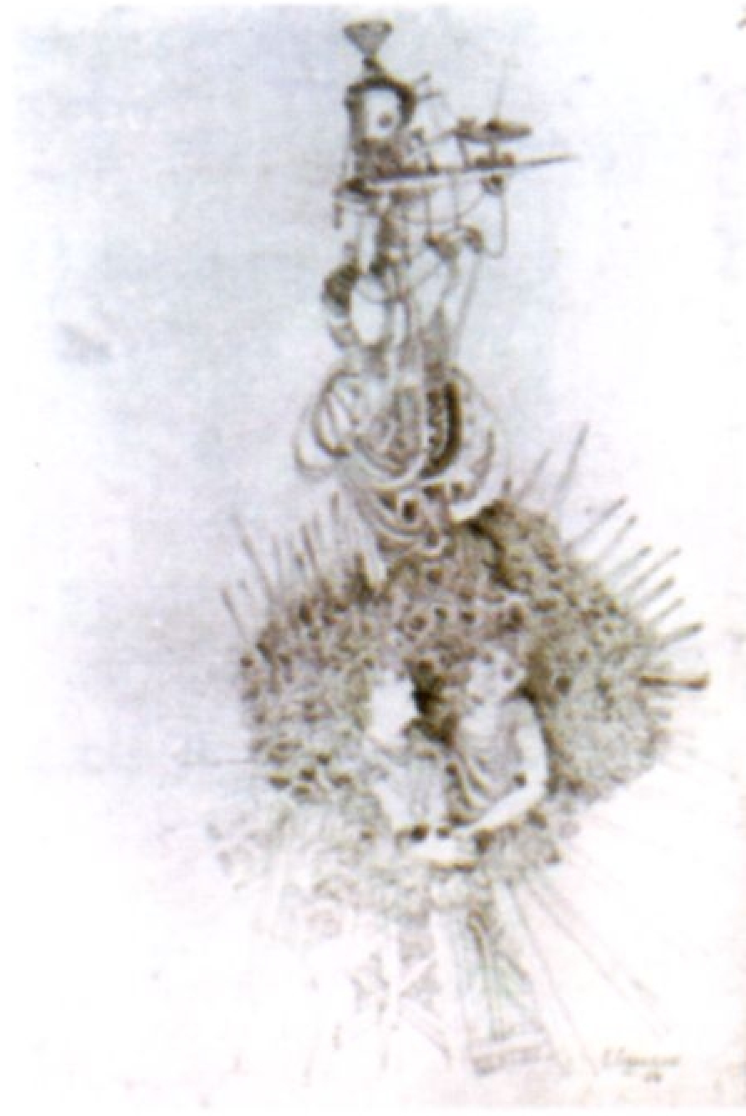
من الفضاء حبر شينى على ورق
-١١,٥×١٥,٥ سم- ١٩٦٤- مجموعة زوجة الفنان



لوحة للبحر الأحمر- حبر على ورق - ١٩×٢٦,٥ سم - ١٩٦٤



لوحة ملابس التشريفة ١٧×١٥,٥ سم حبر شينى على ورق



من مرحلة الفضاء – حبر شينى على ورق

-٢١,٦×٣٢,٥ سم- ١٩٤٦

المؤلفة في سطور

إيناس الهندى

- بكالوريوس الفنون الجميلة – جامعة حلوان– قسم تصوير– ١٩٩٨
- ماجستير تاريخ الفن ٢٠٠٥
- عضوية نقابة الفنون التشكيلية

المعارض الخاصة:

- معرض (طبيعة صامتة) بأتيلييه القاهرة ٢٠٠١.
- معرض (وجوه وموديلات) بالمركز الثقافى الهندى ٢٠٠٢.
- معرض (وجوه) بأتيلييه القاهرة ٢٠٠٩.
- معرض (الواحات) تصوير ضوئى – بكلية الفنون الجميلة ٢٠١٠.

الورش والمنح والأنشطة:

- العديد من المشاركات فى المعارض الجماعية.
- مقالات متفرقة فى المجلات الآتية: الشموع، المحيط الثقافى، الأهرام العربى، بورتريه.
- كتاب عن الحركة الفنية فى الإسكندرية (تحت الطبع).
- جائزة فى مسابقة النقد التشكيلى عن بحث "بيكار معزوفة الكلمة والفرشاة" ٢٠٠٢.
- كتاب "بيكار "سلسلة الكتاب الأول– المجلس الأعلى للثقافة.
- المشاركة فى مؤتمر النقاد الأول بالإسكندرية ببحث "إيميه آزار ناقدًا لعصر" ٢٠٠٣.

- منحة مراسم الأقصر ٢٠٠٣ (الهيئة العامة لقصور الثقافة).
- تصميم وتنفيذ ورشة رسم للفنانين الشباب بمحكى القلعة ٢٠٠٣.
- إعداد المادة العلمية لموقع عبد الهادى الجزار الإلكترونى ٢٠٠٦، www.aelgazzar.com
- ندوة عن عبد الهادى الجزار بالاشتراك مع أ. د/ صبرى منصور بكلية الفنون الجميلة ٢٠٠٧.
- ندوة عن جماعة الفن المعاصر بكلية الفنون الجميلة ٢٠٠٨.
- العديد من المقتنيات لدى أفراد بمصر وإيطاليا، وبمتحف الفن الحديث بالقاهرة، والهيئة العامة لقصور الثقافة.

المراجعة اللغوية: آمال الديب
الإشراف الفنى: محمود مراد
تصميم الغلاف: عمر الفيومى

إن الانغماس فى الشعبيات عند الجزار يتم تصنيفه على أنه سريالية من حيث استخدام الرموز وترك العنان للخيال ..

ولكن الرسوم الشعبية لا تقتصر على الحالة الذهنية التى تعتمد عليها السريالية، أو الأحلام أو شوارد اللا وعى، وإنما تنطلق إلى وجدانيته ، وموروثات تتناقلها الأجيال

الغلاف / عمر الفيومى

المجلس الأعلى للثقافة